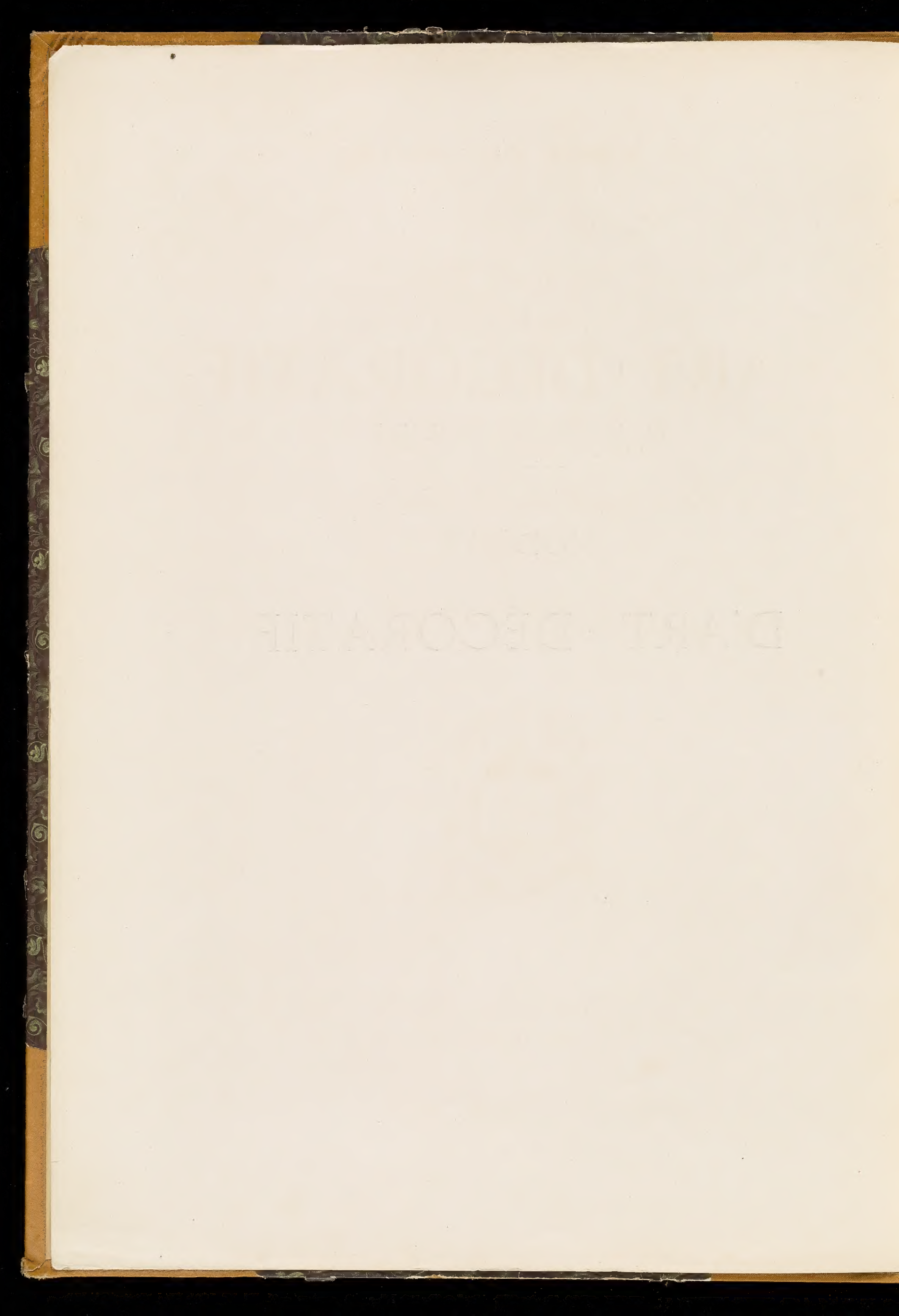

Modèles
d'Art décoratif
du
Musée du Louvre

LE MUSÉE DU LOUVRE

MODÈLES
D'ART DÉCORATIF



LE MUSÉE DU LOUVRE

MODÈLES
D'ART DÉCORATIF

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

DES MAITRES ANCIENS

NOTICES PAR M. VICTOR CHAMPIER



PARIS

A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT

1882

AVERTISSEMENT

Le Musée du Louvre, avec ses chefs-d'œuvre sans nombre, est pour la France comme un patrimoine sacré, glorieux, inépuisable, qui s'accroît d'autant qu'on sait lui emprunter. L'art y apparaît radieux, sous toutes les formes : tableaux, dessins, statues, meubles, les mille objets portant la marque du génie humain et parés de sa grâce, sont livrés à l'étude de quiconque veut les admirer. Le Louvre est la source féconde où peuvent sans cesse venir puiser les altérés du beau. Enseigner étant son rôle, il est donc utile de répandre ses leçons.

La collection des dessins surtout est d'une prodigieuse richesse : c'est pourtant celle qui est la plus ignorée, car sur 37,000 pièces qu'elle comprend, 2,000 à peine sont exposées, faute d'espace. Les autres dorment, invisibles, au fond des armoires et des cartons.

Dans cet inestimable trésor, parmi tant de joyaux, nous avons eu l'idée de choisir les plus belles œuvres ayant un caractère purement décoratif, et d'en former comme un bouquet magnifique, véritablement exquis et de toute rareté. Il y a plus de deux ans que cette tâche a été entreprise, et il nous paraît que le moment est propice pour présenter au public, aux amateurs, aux artistes de l'industrie, de pareils documents, précieux entre tous au point de vue du développement du goût, et qui sont pour la plupart dus aux maîtres les plus illustres.

Ce choix rigoureux, en voici le fruit dans les cinquante planches qui composent cet ouvrage.

Il est certes bien superflu d'en dire le puissant intérêt : chacun de ces dessins parle haut et avec éloquence. Il suffira d'un coup d'œil pour en apprécier la valeur, en savourer le charme. La reproduction, qu'on s'est efforcé de rendre absolument fidèle, avait pour première condition de copier avec toute l'exactitude possible l'original. Aucun soin n'a été négligé sous ce rapport. Dans les œuvres de cette nature, appelées à servir de modèles aux artistes de l'industrie et aux écoles d'art décoratif, aucune liberté de traduction n'est permise ; il est essentiel de conserver au trait sa fermeté ou son indécision. La franchise est ici de rigueur et fait partie de la leçon. Un dessin de maître est le meilleur des enseignements parce qu'il montre ouvertement le travail de la pensée, l'effort du cerveau dans les tâtonnements de la main.

V. Ch.

DÉSIGNATION DES PLANCHES

ET

NOTICES SUR LES ARTISTES

ÉCOLES D'ITALIE

PLANCHE I.

AIGUIÈRE, par **Polidoro da Caravaggio.**

Polidoro Caldara, dit Polidoro da Caravaggio, né à Caravaggio dans le Milanais, vers l'an 1495, mort à Messine en 1543, étudia d'abord avec Jean d'Udine, puis avec Raphaël qui l'employa aux travaux des Loges et des Chambres du Vatican. Après le sac de Rome, il alla fonder une école à Naples où il peignit nombre de fresques sur des façades de maisons. Il ouvrit ensuite une nouvelle école à Messine : c'est dans cette ville qu'il mourut assassiné par un de ses élèves nommé Tonno Calabrese. Ses tableaux sont très rares et presque toujours monochromes.

L'aiguière reproduite dans cette planche, bien que d'une exécution tourmentée et sommaire, montre l'originalité d'invention de Polidore. L'anse est formée de deux serpents symétriquement disposés, dont les replis sont tracés avec ingéniosité et énergie. La panse est ornée de deux femmes ailées et drapées qui tendent le bras vers une figure faunesque émergeant de deux cornes remplies de feuillages et de fruits; elle est circonscrite par deux ceintures fermes et sobres dont la tranquillité contraste avec la richesse exubérante de l'ensemble et maintient l'équilibre de l'œuvre. Le duc d'Aumale possède de ce maître deux dessins de vases qu'on a pu voir à l'École des beaux-arts en 1879 : l'un est orné de figures de femmes dansant; dans l'autre l'anse est formée d'une figure humaine se terminant en queue de poisson. Le dessin du Louvre est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc sur papier bleu. — Hauteur, $0^m,245$; largeur, $0^m,156$.

VASE SUPPORTÉ PAR TROIS CHÈVRES,
attribué à **Giulio Romano.**

A la fois peintre, architecte et ingénieur, Giulio Pippi, dit Giulio Romano, est né à Rome en 1492 et mort à Mantoue en 1546. Il fut un des élèves préférés de Raphaël, qui lui confia l'exécution de plusieurs de ses compositions pour les Loges du Vatican et pour la Farnésine, et l'institua son héritier ainsi que le Penni, pour l'achèvement de ses travaux. Jules Romain ouvrit à Rome une école qui fut des plus brillantes; il en fonda une autre en 1524 à Mantoue, où l'avait appelé le marquis Federico Gonzaga. Dans cette ville, il exécuta d'immenses travaux. Ses peintures, auxquelles on a reproché parfois de l'emphase, témoignent de la facilité de sa verve, de l'éclat de son imagination. Il fournit notamment des cartons qui furent exécutés en tapisserie de soie et d'or, soit pour le duc de Ferrare (*les Tentures de Scipion*), soit pour la cour de France (*l'Histoire de Lucrèce*, des *Grotesques*, *les Triomphes de l'amour*, *les Douze Mois de l'année*, etc.). Jules Romain eut parmi ses élèves : B. Gatti, Niccolo dell'Abate, le Primatice, Benedetto Pagni, Fermo Guisoni, Battista Bertani, etc.

Ce vase est circulaire, supporté par trois chèvres, dont les mamelles pleines sont bien visibles, et qui, une jambe repliée, appuyée sur des tronçons d'arbres ou des tronçons de colonnes enlacés de feuillages, retournent la tête dans un mouvement gracieux comme pour soulever le couvercle et brouter parmi les fruits ou les fleurs que le vase doit contenir. La frise est ornée de dauphins. Un profil pur, une décoration admirablement appropriée pour faire valoir l'exécution en orfèvrerie, un sentiment exquis de la nature dans l'exécution des animaux, contribuent à

donner à cette pièce un caractère de rare élégance et de somptuosité délicate. Le dessin est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc. — Haut. 0,181; larg. 0,213.

PLANCHE II.

POIGNÉE D'ÉPÉE, par **Polidoro da Caravaggio.**

C'est un merveilleux spécimen de ces armes de cérémonie que l'Italie excella à fabriquer à la fin du xve siècle et dont le musée de Turin contient de si parfaits exemples. A l'époque où vivait le Caravage les poignées d'épée que, grâce à l'habileté des orfèvres, l'on vit compliquées de deux ou trois gardes réunies, finement ciselées et sculptées, de branches secondaires allant parfois rejoindre le pommeau, affectaient déjà cette disposition du berceau qui plus tard fut raffinée encore pour arriver jusqu'à ces poignées dont la corbeille tantôt pleine, tantôt repercée à jour, enveloppa complètement la main. Le dessin du Caravage est plein de fantaisie, de richesse et de goût. Rien de mieux imaginé que cette poignée légère dont le pommeau est formé de personnages et de mascarons chimériques, dont la fusée simple et d'une courbe si aimable ne pourra blesser par aucune saillie la main qui l'enveloppera, dont les branches et les quillons, harmonieusement assouplis, semblent animés de la vie même des figures que le caprice de l'artiste a créées, et conformant leur allure au mouvement des muscles, au jet des feuillages, à l'attitude des têtes, au caractère des ornements. Le métal ici est seul en jeu, et c'est à lui seul que le maître demande tout son effet. Point de pierres fines enchâssées dans ses fiers rinceaux; point d'émail d'une coquetterie trop efféminée. Le fer a la parure qui convient à sa destinée : celui-ci ira bien au bras d'un gentilhomme habillé de velours et montant des chevaux tout harnachés de soie. Le dessin est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc. — Haut. 0m,259; larg. 0m,215.

AIGUIÈRES, par **J. Carrucci da Puntormo.**

Jacopo Carrucci da Puntormo, né à Puntormo, dans le Florentin, en 1493, mort en 1558, étudia successivement sous Léonard de Vinci, Mariotto Albertinelli, Pietro di Cosimo et Andrea del Sarto. Ses œuvres les plus remarquables sont de sa jeunesse et lui méritèrent les encouragements de Raphaël. Plus tard il modifia à diverses reprises sa manière. Il se passionna quelque temps pour les gravures d'Albert Dürer qu'il s'efforça d'imiter, et, en manquant de fixité dans ses goûts, il nuisit à ses progrès comme à sa réputation.

Ces deux aiguières ne peuvent être considérées assurément que comme des croquis rapidement tracés, une pensée retenue au vol par le crayon de l'artiste qui dut à coup sûr fournir aux orfèvres, ainsi que la plupart des maîtres italiens de ce temps, une foule de motifs tels que vases, plateaux, armes, etc. L'aiguière qui est à gauche dans le dessin est d'une forme un peu allongée; l'anse figure un buste de femme dont la tête est renversée; le bec est formé par une tête d'animal chimérique ayant la gueule ouverte. Sur le renflement de la panse se voient un mascaron, des fruits et des feuillages gracieusement disposés. L'autre aiguière est également de petite dimension et un peu ovoïde : des coquilles ornent le pourtour de la panse dont le bas est à godrons. Ce dessin est à la plume, lavé de bistre. — Haut. 0,190; larg. 0,225.

PLANCHE III.

ÉTUDES D'ARABESQUES,
de l'École de **Raffaello Santi.**

On connaît un grand nombre d'élèves de Raphaël, mais la liste pourtant est loin d'être complète. A partir de 1515, l'illustre artiste fut littéralement accablé de travaux : il lui fallut à la fois, comme le dit M. Eugène Müntz dans son excellente biographie de ce maître, composer des cartons de fresques, de tapisseries, de mosaïques, de décors de théâtre; peindre des tableaux de chevalet ou des retables gigantesques; diriger les travaux de Saint-Pierre, des Loges et de plusieurs palais particuliers; surveiller les antiquités de Rome; défrayer de modèles les orfèvres, les sculpteurs en bois, les graveurs, etc. Pour tout cela, il fut forcé de s'entourer de jeunes auxiliaires attirés de tous les points de l'Italie par son grand nom. Selon Vasari, « on comptait alors à Rome d'innombrables jeunes gens qui étudiaient la peinture et rivalisaient d'ardeur, cherchant à se perfectionner dans le dessin pour gagner les bonnes grâces de Raphaël ».

Le dessin reproduisant au bas de la feuille le nom de *Raffaello d'Urbino* est à coup sûr sorti de l'atelier du maître. C'est une étude d'arabesques, qui a été faite en vue de la décoration des Loges : tête de lion, femme et enfants assis et entourés d'attributs ou d'ornements variés, animaux et oiseaux chimériques au milieu de rinceaux, etc. On retrouve ces fragments dans les pilastres des Loges. Le Louvre a acquis cette belle étude, qui provient de la collection T. Lawrence, à la vente du roi des Pays-Bas. Il est à la plume. — Haut. 0m,275; larg. 0m,193.

DEUX TROPHÉES,
par **Polidoro da Caravaggio.**

Il existe toute une suite de trophées par Polidore gravés par G. B. Galestruzzi. La fertilité d'invention de l'artiste, sa prodigieuse habileté d'arrangement, son goût ample et sa verve éclatent dans ces œuvres. Les deux trophées de ce dessin témoignent de ces qualités. Il semble que le Caravage y ait ici calmé sa fougue; il était absolument maître de son outil dans des compositions de ce genre et il savait à son gré en modérer ou en exagérer l'effet. Son inspiration se gouverne et s'apaise; sa main indique sobrement et avec justesse le travail du ciselet. On ne peut rien voir de plus élégant et de plus discret que ces deux trophées : dans le premier, le casque, avec le sphinx qui le surmonte et le panache qui l'abrite, les piques qu'on entrevoit derrière la rondache, et le bouclier, forment un ensemble à la fois riche et

d'une grande pureté. Tout se tient et pourtant rien n'est confus; chaque objet se détache et aucun n'est isolé. Dans le second, le casque est peut-être moins parfait et un peu trop lourd avec sa forme de mitre d'évêque et la tête de lion qui le surmonte. Mais les autres parties du trophée ne sont ni moins originales ni d'une exécution moins souple. Le dessin, qui provient de la collection Jabach, est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc. — Dimensions du premier : Haut. 0,141 : larg. 0,183; — Du second : Haut. 0,158; larg. 0,183.

PLANCHE IV.

DÉCORATION D'UNE FRISE

par **Maria da Modena** dit **Il Zoppino.**

Le nom de cet artiste ne figure pas dans les anciens catalogues du musée du Louvre. Ni M. Villot, ni M. Reiset ne le mentionnent. Dans sa *Notice supplémentaire des dessins* publiée en 1879, M. le vicomte Both de Tauzia fait suivre son nom de ce renseignement sommaire : Travaillait au XVIe siècle. Il est considéré comme de l'école lombarde.

Le dessin donne la décoration d'une frise; il se compose d'un encadrement assez délicat et d'un cartouche surmonté d'une draperie en forme de baldaquin. A droite et à gauche des femmes et un amour forment cariatides; au centre est un combat de tritons; dans le haut, une guirlande de fruits; en bas deux enfants assis sur des cornes d'abondance. L'encadrement est de la main de Vasari. Ce dessin provient de la collection Vasari et se trouvait classé dans l'inventaire Jabach sous le numéro 454 de l'école florentine, sous le nom de F. M. Zoppino. Il est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc.
Haut. 0m,205; larg. 0m,306.

PLANCHE V.

MONTANTS D'ARABESQUES,

par **P Bonaccorsi** dit **Perino del Vaga.**

Pietro Bonaccorsi, né à Florence en 1499, mort à Rome en 1547, était fils d'un soldat au service du roi de France. Se trouvant abandonné, il fut recueilli tout enfant par un peintre médiocre, nommé Andrea de' Ceri, qui lui donna les premières notions de son art et le fit entrer à l'atelier de Ridolfo Ghirlandajo. Il s'y fit bientôt remarquer; un peintre de Toscanella, le Vaga, s'intéressa à lui, et l'emmena à Rome où l'enfant brûlait d'étudier les statues antiques et les peintures de Michel-Ange et de Raphaël dont il entendait si souvent parler. C'est depuis lors que le surnom de Perino del Vaga lui fut donné. A Rome, le jeune artiste ne tarda pas à se faire une réputation; sur la recommandation de Jules Romain et de G. Francesco Penni, il fut admis parmi les élèves de Raphaël et employé aux travaux des Loges Selon Vasari les peintures exécutées par Perino d'après les compositions de Raphaël sont supérieures à toutes celles des autres élèves. On cite comme étant de lui : les Hébreux passant le Jourdain, la Prise de Jéricho, Josué arrêtant le soleil, la Nativité et le Baptême du Christ, et enfin la Cène. Et cependant Perino del Vaga, à la mort de Raphaël, en 1520, n'avait que vingt ans! Chargé alors pour son propre compte d'importants travaux, il peignit avec Jean d'Udine la voûte de l'une des salles du Vatican et plusieurs décorations de palais, soit à Rome, soit à Gênes où il fut appelé, en 1528, par le prince Doria. Revenu à Rome sous le pontificat de Paul III, il se prodigua sans mesure, acceptant tout ce que les personnages de la cour, de la maison Farnèse, les cardinaux ou les princes demandaient à son inépuisable fécondité : peintures, arabesques, dessins de broderies, modèles pour les chasubliers, ornements de tous genres. Aussi la plupart des ouvrages de son âge mûr sont-ils loin de valoir ceux de sa jeunesse. Il ne reste de lui qu'un très petit nombre de peintures. Quant à ses dessins, d'une grande légèreté et d'une grâce exquise, ils sont nombreux. Le Louvre en possède 32 qui passent pour authentiques, plus 19 qui lui sont attribués.

Le dessin reproduit dans cette planche contient des montants d'arabesques d'après les ornements des Loges du Vatican : c'est une profusion de sujets plus variés, plus ingénieux les uns que les autres. Ce ne sont point des compositions complètes, mais des fragments indiqués d'une main légère, que l'artiste a fixés d'un trait rapide, et qu'il a achevés à peine pour passer aussitôt à une autre pensée. On croit assister à un spectacle magique, à l'éclosion d'un rêve ou tout est décor, où toutes les fantaisies de l'imagination prennent consistance et se métamorphosent en images imprévues, capricieuses et charmantes. Voici, à gauche, un panneau d'ornement avec des poissons qui nagent, des oiseaux qui volent, des enfants qui symbolisent quelque travail humain. Plus haut un autel de sacrifice, un cerf, élégamment posé sur les marches d'un temple. Voici la Diane d'Éphèse avec ses attributs étranges, son corps puissant d'où s'élancent des animaux ardents, telle enfin que Raphaël put la voir en marbre chez un célèbre collectionneur de son temps « *in domo Roscia* »; puis des statuettes sur des colonnes, des rinceaux, des fleurs, des formes géométriques harmonieusement disposées, des amours, des mascarons, des sphinx. Et au milieu de tout cela des annotations manuscrites s'ajoutent aux méandres des lignes, complètent l'idée et déterminent la coloration qui devra être adoptée pour l'exécution. La plupart de ces motifs, le Sacrifice au taureau, le Cerf, la Diane, etc., se retrouvent dans les Loges. Ce dessin, d'un vif intérêt, a été donné par M. E. Gatteaux au musée du Louvre en 1873. Il est à la plume. — Haut. 0,423; larg. 0,285.

PLANCHE VI.

CASQUE, attribué à **Giorgio Vasari.**

Giorgio Vasari, peintre et architecte, né à Arezzo, en 1512, mort à Florence en 1574, étudia son art sous la direction du Buonarrotti, d'Andrea del Sarto, du Rosso. En 1529, il alla à Pise, puis à Bologne, à Arezzo, travaillant dans chacune de ces villes, puis enfin à Rome. Il retourna ensuite à Florence, où il entra au service du duc Alessandro et d'Ottaviano de Medici. Il est peu d'églises ou de monastères de l'Italie qui ne possèdent de ses ouvrages, et les travaux de peinture ou d'architecture qu'il exécuta pour Clément VIII, Paul III, Jules III, Alexandre et Côme de Médicis, etc., sont immenses. Doué d'une extrême facilité, il en abusa, et on le considère plutôt comme un très habile décorateur que comme un grand

peintre. Sa réputation s'est maintenue cependant, grâce à l'ouvrage important qu'il a laissé sur la vie des artistes italiens. Le musée du Louvre possède de lui cent vingt-sept dessins authentiques, plus dix-huit qui lui sont attribués.

Ce casque, il faut l'avouer, ne ressemble guère à ceux qu'on exécutait au XVIe siècle en Italie, d'un travail si fin, d'une damasquinure si riche et si délicate, et dont on voit de si beaux spécimens à l'Armeria reale de Turin. On croirait plutôt qu'il est d'une main allemande, habile, mais un peu lourde, habituée à ces sortes de casques aux visières formées de masques grimaçants, tels qu'on en connaît plusieurs. Au XVIe siècle, les casques n'ont plus cet aspect de boîte impénétrable, toujours fermée et rigide, qu'ils avaient au moyen âge. Ce n'est plus le heaume ni le bassinet, ni même l'armet, bien que ce dernier commençât à avoir une certaine élégance avec son mézail en pointe et sa crête à torsade. Le casque alors se nomme « bourguignotte »; il est léger, sans mézail, a un timbre arrondi surmonté d'une crête, une visière, un couvre-nuque et des oreillettes; il se prête aux plus belles conceptions ornementales. Les reliefs ressortent le plus souvent sur fond doré, et ils se combinent avec la richesse de la damasquinure. Il y a aussi le casque « morion » avec un timbre élevé, la crête saillante, ses bords relevés en forme de bateau, parfois très élégant, comme le casque d'or de Charles IX. C'est un casque « bourguignotte » que représente notre dessin. N'offre-t-il pas prise à la critique à plus d'un point de vue? Sans doute; mais quelle conception hardie et fastueuse; quelle vigueur de dessin!... La partie antérieure, le timbre a la forme d'une tête d'animal chimérique, d'un lion aux yeux terribles, au mufle froncé. Un sphinx accroupi qui supporte un long panache de plumes sert de cimier. Les oreillettes sont ornées de personnages, de mascarons, et donnent naissance de chaque côté à deux cornes d'abondance au milieu desquelles se trouve une femme accroupie. Chaque ornement est utilisé suivant les nécessités de l'objet. Ce dessin est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc. Il en existe une répétition au musée de Lille. — Haut. 0m,497; larg. [illegible].

PLANCHE VII

PLAFOND DE LA SALLE D'ALEXANDRE DE MEDICIS, dans le Palais-Vieux, à Florence, par G. Vasari.

Fixé à Florence en 1555, Giorgio Vasari fut chargé de la décoration du Palais Vieux, œuvre des plus considérables, si l'on pense que seul le grand salon ne comprenait pas moins de trente neuf compositions dont la plus petite a cinq mètres et demi. Il choisit ses sujets dans l'histoire de Florence, et s'attacha à citer les faits honorables pour chacune des villes de la Toscane. Pour les autres salles dont il fut chargé, il dut évidemment préparer des croquis et s'inspirer des faits principaux de la vie des princes de Médicis. Pour la salle d'Alexandre de Médicis, il divisa le plafond en treize compartiments séparés par des arabesques et des figures chimériques: dans le caisson central, Alexandre de Médicis, couronné par la Victoire, reçoit les prisonniers qu'on lui amène. Le même personnage reparaît dans les quatre médaillons qui sont eux-mêmes entourés de huit pendentifs ou sont personnifiées des villes d'Italie : Arezzo, Pistoia, Volterra, Cortona, etc. Le dessin est à la plume, lavé de bistre. Il avait été catalogué dans l'inventaire Jabach sous le nº 514 de l'école romaine, au nom de Perino del Vaga. — Haut. 0m,355; larg. 0m,429.

PLANCHE VIII.

PLAFOND DE LA SALLE JEAN DE MÉDICIS (des Bandes noires) dans le Palais-Vieux de Florence, par G. Vasari.

La composition est divisée, comme dans le dessin précédent, en treize compartiments alternant avec des figures allégoriques, et représentant des scènes de batailles. Dans le compartiment du milieu notamment on voit le passage de l'Adda et du Pô par une armée en présence du cardinal Jules de Médicis. L'ordonnance générale est remarquable; les frises sont légères et élégantes. Le dessin est à la plume, lavé de bistre. De même encore que le précédent, il avait été classé dans la collection Jabach sous le nom de Perino del Vaga. — Haut. 0m,390; larg. 0m,365.

PLANCHE IX.

FRISE A DEUX COMPARTIMENTS
école de G. Vasari.

Ce dessin fut sans doute préparé en vue de la décoration de quelque palais, et chacun des compartiments, de forme différente, l'un en médaillon allongé, l'autre en carré, pouvait être répété sur les quatre côtés d'une salle. Il est d'un beau caractère, d'une exécution grasse et abondante. Le compartiment de gauche, supporté par un sphinx et un enfant, est décoré d'arabesques; celui de droite représente une scène mythologique, Mercure et Argus dans un paysage. Le dessin est à la plume, lavé de bistre. Haut. 0,148; larg. 0,413.

FRISE, écoles d'Italie, XVIe siècle.

Cette frise formée de rinceaux d'une allure si libre, si majestueuse, avec ce charmant amour au milieu et cette jeune femme dont le corps se termine en feuillages, est un magnifique modèle dont pourra s'inspirer plus d'un artiste, et qui enchante les yeux par l'harmonie heureuse de ses lignes, la souplesse aimable et pleine de la composition. Le dessin porte du côté gauche cette annotation manuscrite: *Polidor da Caravagio*. Mais il n'est point de ce maître; l'auteur en est inconnu. Il est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc. — Hauteur 0,130; larg. 0,447.

PLANCHE X.

PROJET DE DÉCORATION SCULPTURALE pour la Tour de l'Horloge du palais public de Bologne, par Niccolo dell'Abate.

NICCOLO DELL'ABATE, né à Modène vers 1512, mort en France vers 1571, est surtout connu par les travaux qu'il exécuta au palais de Fontainebleau sous la direction du Primatice. Sa vie reste assez obscure. On sait pourtant qu'il peignit à Modène jusqu'en 1546 d'importantes compositions, notamment dans le palais public de cette ville, et dans divers bourgs du duché de Modène et Reggio. Il y a de lui au musée de Dresde un tableau représentant le Martyre de saint Pierre et saint Paul. Niccolo s'établit à Bologne après l'année 1546 et y peignit les fresques du palais Torfanini, aujourd'hui perdues, qui eurent une grande réputation. Elles représentaient l'histoire de Tarquin le Superbe en seize grands tableaux. Il fit également de belles peintures, qui existent encore, pour les palais Poggi et Leoni En 1552, on trouve Niccolo établi à Fontainebleau, où il avait été appelé par le Primatice. Il y resta jusqu'à sa mort, couvrant de fresques d'immenses pans de murailles, s'appliquant à exécuter les compositions conçues par le Primatice, mais n'abdiquant pas si complétement sans doute sa personnalité au point de ne plus créer lui même parfois les œuvres qu'il traçait d'un pinceau si habile. Son nom est associé étroitement à celui du Primatice dans ce merveilleux travail de décoration du palais de Fontainebleau. Il a en outre fait seul, pour un grand nombre de particuliers, des travaux importants. On cite, par exemple, les décorations de la chapelle de l'hôtel de Guise, de l'hôtel de Toulouse, de l'hôtel de Montmorency, du château de Chantilly, de la maison des Bernardins, etc., dont il ne reste maintenant que de rares vestiges. »

Le projet de décoration sculpturale pour la Tour de l'Horloge du palais public de Bologne, qui fait l'objet de cette planche, est d'autant plus intéressant qu'à l'exception de la charmante frise du palais de l'Université et de deux ou trois peintures dénaturées par le temps et les restaurations, tous les ouvrages que Niccolo dell'Abate avait exécutés pendant son séjour à Bologne ont disparu. Il nous révèle le nom de l'auteur du projet d'embellissement du plus important édifice civil de Bologne, nom qui était resté inconnu, Vasari, Tiraboschi, Malvasia, etc., les anciens et les nouveaux *Guides* de Bologne ne mentionnant aucune composition de Niccolo analogue à celle-ci. Dans ce projet, on voit un panneau principal, compris entre deux colonnes ioniques, renfermant le zodiaque qu'entourent six figures allégoriques : dans le haut, la Justice et la Foi; au-dessous d'elles Apollon et Saturne debout, et dans le bas, un fleuve couché (le Reno?) et la Felsina (Bologne). On remarque derrière le fleuve les deux tours caractéristiques de Bologne, l'Asinelli et la Garisenda, et, près de la figure de la Felsina, un bouclier qui porte la devise : *Libertas*. L'Adoration des Mages occupe le milieu de la frise qui est ornée de consoles et surmontée d'une balustrade. A cette description, M. Both de Tauzia, le conservateur des dessins au musée du Louvre, ajoute les renseignements suivants : « La décoration sculpturale de la Tour de l'Horloge, telle qu'on la voit aujourd'hui, diffère dans quelques parties du projet primitif, et le nombre des statues a été diminué; quant aux figures de la Vierge et des rois qui occupent le milieu de la frise, leur enlèvement date des premières années de ce siècle. Le savant M. Michel-Angelo Gualandi, qui a bien voulu nous transmettre de Bologne des renseignements sur l'œuvre de Niccolo, se rappelle avoir vu dans sa jeunesse, lorsque le carillon de l'horloge sonnait, les mages sortir de l'arcade gauche pour rentrer dans celle de droite, après avoir défilé processionnellement devant la Vierge et l'Enfant. » — Le dessin de Niccolo dell'Abate avait été classé dans la collection Jabach, dont il provient, sous le nom du Primatice. Il est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc. — Haut. $0^{m},414$; larg. $0^{m},282$.

PLANCHE XI.

FRAGMENT DE DÉCORATION POUR UN PLAFOND, par G. F. Romanelli.

GIOVANNI-FRANCESCO ROMANELLI, né à Viterbe en 1610, est mort en 1662. Il vint jeune à Rome et étudia chez Pietro Berettini, où ses rapides progrès le firent surnommer « le petit Raphaël », *Raffaellino*. Le cardinal Francesco Barberini, neveu d'Urbain VIII, le prit sous sa protection et lui fit avoir des travaux considérables. Il l'amena en France après l'avènement d'Innocent X, et il ne tarda pas à devenir le peintre favori de la cour. Bien accueilli par Mazarin, par la reine mère et par Louis XIV, il fut chargé par le roi de peindre au Louvre les salles de bains de la reine, maintenant salles des Saisons, de la Paix, des Romains et du Centaure (musée des Antiques). Le musée du Louvre possède de lui treize dessins.

Est-ce pour une des salles du Louvre ou pour quelque hôtel particulier d'Italie ou de France que Romanelli dessina ce projet de plafond? Il serait difficile de le dire. La décoration est formée de trois caissons, séparés par deux piédestaux auprès desquels sont assises des figures à demi nues. Le dessin est au crayon noir et à l'aquarelle. — Haut. $0^{m},244$; larg. $0^{m},517$.

PLANCHE XII.

VASE et MONUMENT DÉCORATIF, par Alessandro Algardi.

ALESSANDRO ALGARDI, sculpteur, architecte et graveur, né à Bologne en 1602, est mort en 1654. Bellori lui a consacré une longue biographie qu'a résumée ainsi M. de Tauzia : « L'Algarde qui, dans la seconde période de sa vie, s'est placé au premier rang des sculpteurs et des architectes italiens du XVIIe siècle, avait commencé modestement sa carrière à Bologne et à Mantoue, en sculptant des figurines d'ivoire et en composant des modèles de reliquaires et de vases. Louis Carrache lui donna des leçons à Bologne et le cardinal Ludovisi lui commanda, à Rome, ses premiers ouvrages en marbre. Non seulement l'Algardi a construit la villa Pamphili, mais il en a décoré les voûtes de sculptures en stuc que l'on admire encore comme des modèles d'invention et de goût. Rome possède ses œuvres les plus importantes : le monument

de Léon XI, le bas-relief gigantesque de la Fuite d'Attila, tous les deux dans la Basilique de Saint-Pierre, et le Martyre de sainte Agnès, dans l'église du même nom, près de la place Navone. La figure nue de la sainte n'est pas moins célèbre que la sainte Cécile de Maderne et la sainte Thérèse du Bernin. Le grand autel de l'église S. Niccolo da Tolentino, et la façade de l'église Saint-Ignace ont été exécutés d'après les dessins de l'Algarde.

Les deux projets décoratifs de cette planche, qui constituent tout ce que l'on peut voir au musée du Louvre de l'œuvre de l'Algarde, ne donnent pas une idée suffisante de son mérite. Le premier est un *Vase surmonté d'un casque à cimier que soutiennent deux amours.* Mais la composition semble pécher aussi bien par l'ensemble que par les détails, et même en supposant, ce qui est probable, qu'un tel modèle n'ait pas été conçu pour être exécuté en orfèvrerie, il n'en reste pas moins évident qu'il manque d'équilibre et de proportions. Les amours sont trop grands; le couvercle du vase est mal simulé puisqu'il est impossible de supposer un orifice. Quant à l'objet représenté par l'autre dessin, il est difficile de lui attribuer une destination précise : peut-être est-ce un motif de décoration éclos dans l'imagination de l'artiste sans plan arrêté et pouvant s'adapter à un panneau quelconque. Il est composé de deux licornes dont la queue en volute est enlacée autour d'une tige de feuillage que surmonte un enfant tenant un casque. Les deux dessins proviennent des collections Malvasia, Crozat et Mariette. Ils mesurent, le premier : Haut. $0^{m},279$; larg. $0^{m},177$; — le second : Haut. $0^{m},278$; larg. $0^{m},180$.

PLANCHES XIII ET XIV.

MONTANTS D'ARABESQUES, de l'école de **Raffaello Santi.**

Voici les célèbres arabesques qui décorent les Loges du Vatican. Ces deux splendides dessins ont-ils été faits d'après les peintures, aujourd'hui presque effacées du palais, ou bien ont-ils été exécutés dans l'atelier de Raphaël d'après les croquis du maître? C'est cette dernière hypothèse qui nous paraît la plus vraisemblable après un examen attentif des arabesques exécutées au Vatican. Bien plus, il est pour nous évident que ces derniers ont été faits avant les peintures et pour servir de modèles à celles-ci : on en acquiert la conviction en étudiant le travail du pinceau et les légers changements que l'artiste, au moment de l'exécution, a cru utile de faire subir au dessin. On a vu (planche III, que les élèves très nombreux du grand peintre travaillaient avec ardeur pour l'exécution des immenses travaux de leur maître et se partageaient la besogne selon leur talent respectif. C'est ainsi que Jean d'Udine, qui ayant retrouvé les procédés des anciens, peignait avec une habileté sans égale les arabesques, fut spécialement employé par Raphaël pour ce genre de composition; il excellait principalement dans les animaux et dans les oiseaux. Raphaël lui-même montra une adresse extraordinaire dans l'invention des arabesques et sut trouver des combinaisons étonnantes de grâce, d'imprévu, et d'adorables caprices. Les deux dessins qui composent les planches XIII et XIV sont véritablement des chefs-d'œuvre incomparables dans ce genre. Le regard se promène avec ravissement sur ces montants si parfaitement composés de cent sujets divers et cependant si bien liés les uns aux autres, qu'on ne saurait rêver plus suave harmonie dans l'infinie variété, plus de logique dans la fantaisie. L'art est à ce point prodigieux qui a inspiré de tels ornements que les plus singuliers assemblages de scènes disparates sont non seulement une surprise agréable pour l'esprit charmé, mais un exquis plaisir pour les yeux. Guirlandes, draperies, oiseaux, enfants, personnages chimériques, médaillons, panneaux de paysages, grappes de fruits invraisemblables, fleurs inconnues, pavillons suspendus à de minces brindilles, mascarons, trophées, on voit de tout dans ces bandes étroites, si légères et d'un dessin si pur, des êtres et des choses les plus inattendus; néanmoins rien ne choque, chaque objet est bien où il est, concourant strictement à l'effet général, et d'une telle perfection de détail qu'examiné de près en lui-même ou vu d'ensemble, dans la minuscule exiguïté de son rôle, le plus mince ornement n'en reste pas moins admirablement conçu et exécuté. Ces deux dessins sont à la plume, lavés de bistre et rehaussés de blanc. L'un mesure : Haut. $0^{m},428$; larg. $0^{m},264$; l'autre : Haut. $0^{m},434$; larg. $0^{m},261$.

PLANCHE XV.

VESTIBULE D'UN PALAIS, par **F. Galli** dit **Il Bibiena.**

Francesco Galli, dit Il Bibiena, architecte et peintre décorateur, est né à Bologne en 1659 et mort en 1739. Fils de Giovanni Maria Galli, élève de l'Albane, il fut longtemps employé avec son frère Ferdinando à la cour de Vienne, et tous deux ont fait des compositions qui présentent une telle analogie qu'il est difficile de les distinguer. Toutefois, on sait que Francesco, en quittant le service de l'empereur d'Allemagne, se rendit près de Léopold, duc de Lorraine, pour lequel il construisit le théâtre de Nancy. Parmi les trente-huit dessins de cet artiste que possède le Louvre, il y en a deux qui sont relatifs à ce théâtre. Francesco Galli fut, dit M. de Tauzia, l'organisateur des fêtes données à Naples pour l'arrivée de Philippe V, qui le nomma son premier architecte. Le théâtre de l'académie des Philharmoniques à Vérone et celui de l'Aliberti à Rome, ses chefs-d'œuvre, ont été détruits par le feu. Parmi les élèves qu'il forma pour la décoration des théâtres, on cite G. B. Fasetti, P. Spaggiari et G. A. Paglia.

Le dessin d'architecture, dans lequel Bibiena a figuré la vue perspective du vestibule d'un palais, montre bien la connaissance profonde qu'il avait de son art et la prestigieuse habileté qu'il possédait dans l'emploi de toutes ses ressources. On ne saurait dire si l'artiste a réellement élevé le somptueux monument dont il indique ici les grandes lignes et si ce dessin fut la première pensée du théâtre de Vérone ou de l'Aliberti de Rome dont il ne reste plus de traces. Peut-être n'est-ce tout simplement qu'un projet de décor jeté sur le papier. Mais quelle splendeur et quel caractère dans ces arcades accouplées,

dans cet escalier imposant, dans cette suite de galeries où pénètre à flots la lumière qui, se jouant à travers les vastes baies, mêle ses flamboiements aux motifs de sculpture, et, tantôt éclatante, tantôt mystérieuse, ajoute ses surprises mutines aux graves magnificences de la pierre! Ce dessin, qui provient de la collection Denon, a été donné au Louvre en 1873 par M. Gatteaux. Il est à la plume, lavé d'encre de Chine. — Haut. 0m,235; larg. 0m,333.

PLANCHE XVI

LAMPE IMITÉE DE L'ANTIQUE,
école Florentine **XVI**e **siècle.**

L'auteur de ce dessin est inconnu, mais on ne peut guère avoir de doute sur sa date et sur son origine : il est certainement de cette belle époque du XVIe siècle où les orfèvres italiens inventaient pour les plus simples et les plus usuels objets de la vie des formes toujours nouvelles, ingénieuses et d'un goût pur. C'est une lampe imitée de l'antique : elle est composée de trois figures chimériques, sortes de diables grimaçants dont les mâchoires ouvertes devaient recevoir l'huile et contenir la mèche. On devine l'effet fantastique pouvant être produit par la flamme jaillissant de ces têtes sataniques. Le dessin est à la plume, lavé d'encre de Chine. — Hauteur 0m,155; larg. 0m,145.

VASE, écoles d'Italie, XVIe **siècle.**

Même incertitude sur l'auteur de ce dessin que pour le précédent. Même perfection aussi dans l'exécution. De quelque matière qu'il fût, bronze, or ou argent, on juge de la beauté de ce vase au milieu d'une table, sur une cheminée, sur un bureau, parmi les cristaux et les bijoux aux fines ciselures. Cette corne d'abondance, d'une courbe si élégante, et qui semble s'épanouir au milieu des larges feuillages l'enveloppant, contraste étrangement avec le lion accroupi, à l'air altier, aux regards terribles, qui la retient à la fois de ses dents et de ses griffes aiguës. Il y a là une opposition certainement voulue et saisissante : le vase n'est point couvert, il s'offre à tout venant, à quiconque voudrait interroger sa profondeur; mais le lion semble veiller pour défendre contre les indiscrets le dépôt confié à sa vigilance. Ce dessin est à la plume, lavé de bistre. — Haut. 0m,212; larg. 0m,238.

PLANCHE XVII.

FRAGMENT DE DÉCORATION POUR UNE FRISE, commencement du XVIe **siècle.**

Dans la collection Jabach, dont il provient, ce dessin avait été classé sous le nom de Michel-Ange : cette souveraine paternité lui a été retirée, après examen, par les conservateurs du musée. Mais il n'y a pas moins une grande allure et une audacieuse maîtrise dans ce morceau de frise jeté à la hâte par une main alerte, et inspiré par un cerveau où les pensées devaient se presser. Des enfants, des masques, des cartouches se mêlent à des feuillages, et la composition s'anime, se remplit sans prendre son équilibre et sans qu'elle s'achève. C'est le rêve incertain qui s'essaye et bat de l'aile avant de s'envoler. Le dessin est à la plume et au pinceau, sur fond rouge lavé d'aquarelle. — Haut. 0m,212; larg. 0m,404.

PLANCHE XVIII.

DÉCORATION D'UN ATTIQUE, XVIe **siècle.**

Il y a de la grâce et de la finesse dans ce dessin qui rappelle un peu la facture de l'école de Raphaël. Il montre, au centre, dans un cartouche, une femme assise dans un paysage et paraissant jouer d'un instrument de musique; aux extrémités, des femmes soutenant élégamment des draperies forment cariatides; et dans les intervalles sont deux panneaux d'arabesques d'un arrangement heureux. Dessin à la plume, lavé de bistre. — Hauteur 0m137; larg. 0m426.

DÉCORATION D'UNE FRISE, XVIe **siècle.**

Cette frise se compose de deux compartiments encadrés par des guirlandes, et séparés par un Terme: dans le compartiment de droite on voit deux figures nues et assises. — Dessin à la plume, lavé de bistre. -Haut. 0m,126; larg. 0m,420.

FRISE, XVIe **siècle.**

A travers des rinceaux de feuillage d'un superbe développement on aperçoit, dans la confusion d'une bizarre mêlée, des personnages en diverses attitudes, aux muscles violemment tendus, des mascarons moqueurs, des cariatides immobiles, des boucs luttant contre les branches insensibles, des enfants suspendant des grappes de fleurs comme des trophées. Malheureusement rien ne se détache de cet inextricable mélange, de cette incohérence; de là apparence de désordre et inquiétude pour l'œil qui regarde sans rien discerner les éléments réels de la composition. — Le dessin est à la plume, lavé de bistre. — Haut. 0,131; larg. 0,342.

PLANCHE XIX.

FRISE D'UN COFFRE, XVIe **siècle.**

Elle est ornée à chaque extrémité d'une chimère dont la queue est plusieurs fois enroulée sur elle-même; au milieu est un mascaron accosté de deux amours qui tirent de toutes leurs forces sur ses cornes. Le dessin est à la plume, lavé d'encre de Chine. — Haut. 0m,069; larg. 0m,260.

DÉCORATION D'UNE ARCADE, XVIe siècle.

La clef de l'arcade est ornée d'une tête de chérubin; les tympans portent deux anges drapés. Dessin à la plume, lavé de bistre. Hauteur 0^{m},094; largeur 0^{m},245.

FRAGMENT DE FRISE, XVIe siècle.

Cette composition est saisissante : c'est un combat de dogues, aux échines maigres et saillantes, aux gueules béantes armées de crocs redoutables, aux yeux injectés, avec des animaux fantastiques de l'aspect le plus singulier. Vraie débauche d'imagination. Le dessin est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc.—Haut. 0^{m},127; larg. 0^{m},250.

PLANCHE XX.

RINCEAU DE FEUILLAGE POUR UNE FRISE, XVIe siècle.

Le XVIe siècle tout entier, qui a vu éclore une si admirable flore dont les enroulements s'épanouissent sur les monuments, les meubles, les moindres objets de métal précieusement travaillé, n'a rien produit de plus parfait que ce fragment de frise. Il est impossible de trouver dans l'œuvre des meilleurs artistes de la Renaissance un rinceau témoignant de l'habileté pratique, des facultés imaginatives, de la pureté de goût qui régnaient alors mieux que cette simple tige dessinée par un inconnu. Avec quelle liberté superbe elle s'élance, capricieuse, légère, pleine de fierté, entraînant dans sa courbe hardie les feuilles et les fleurs qui naissent d'elle et lui font cortège dans sa course vagabonde! Les unes semblent se dresser en panaches fringants; d'autres étalent mollement leurs fines nervures ou dardent leurs pointes lancéolées. On peut regarder ce dessin comme un des plus parfaits modèles du genre. Il est à la plume, et a été donné au Louvre en 1873 par M. Gatteaux. — Haut. 0^{m},225; larg. 0^{m},330.

PLANCHE XXI

ÉTUDE D'APRÈS UN CHAPITEAU CORINTHIEN, XVIe siècle.

A gauche du dessin se trouve l'annotation suivante qui explique suffisamment comment il a été fait, si elle ne donne pas le nom de l'auteur : *Questo capitello corintio ritrovato in Roma in una vigna apresso l'arco di Constantino et compartito secondo l'openion di Vitruvio et di Leon Battista Alberto.* L'architecte — élève ou maître — qui trouva ce fragment d'architecture romaine, dans une vigne, près de l'arc de Constantin, fut évidemment frappé de la perfection de toutes ses parties et voulut conserver ce modèle de l'ordre composite. Il en a dit exactement dans son dessin la beauté et l'extrême élégance. Les feuilles d'acanthe ont cette forme conventionnelle, fort différente de celle des Grecs, qu'on voit sur les chapiteaux de quelques monuments de Rome; elles sont élancées, étalées à plat ou resserrées, et montent du fût de la colonne jusqu'à son sommet où elles se courbent avec une grâce infinie. Le tailloir du chapiteau, avec son fin listel, son chapelet d'oves, ses extrémités saillantes à faces recourbées, est également un excellent motif. Tout cela est fort bien rendu, avec la précision d'une main habituée à prendre des notes d'études soigneusement et intelligemment. Le dessin est à la plume. Haut. 0^{m},402; larg. 0^{m},267.

FRISE, XVIe siècle

Elle est formée de rinceaux de feuillage, au milieu desquels on voit un enfant jouant avec une grappe de fleurs. D'autres enfants ailés sont posés sur des piédestaux à mascarons. Un aigle prend dans son bec une feuille. C'est un magnifique spécimen de frise d'entablement comme on en trouve dans l'architecture de la Renaissance; le charme de l'invention s'y combine avec la richesse et le goût. — Le dessin est à la plume. — Haut. 0^{m},210; larg. 0^{m},330.

PLANCHE XXII

ÉTUDES D'APRÈS DES MONUMENTS ANTIQUES, XVIe siècle.

Ce sont surtout des bases d'autels qu'a copiées ici l'artiste italien. Il y en a de diverses formes, triangulaires, quadrangulaires ou cylindriques, composés d'un corps ou dé avec base et corniche, et décorés d'attributs suivant la destination que ces monuments, d'un usage si répandu chez les anciens, avaient reçu. Les uns étaient affectés aux sacrifices, et ornés de cornes, de têtes de bœufs ou de béliers, les autres, avec des inscriptions dédicatoires, étaient élevés dans les jardins à la mémoire de certains personnages; d'autres encore étaient décorés des divers attributs du dieu auquel ils étaient consacrés. La base d'autel qu'on voit à gauche du dessin, la première en commençant par le haut, offre les plus grandes analogies avec un monument du même genre qui est au Louvre : têtes de béliers, guirlandes, sphinx se trouvent disposés de même. Notre planche comprend deux feuilles provenant sans doute de quelque album d'étude d'un artiste italien du XVIe siècle. Chaque feuille a les dimensions suivantes : la première, haut. 0^{m},281; larg. 0^{m},205; la seconde, haut. 0^{m},287; larg. 0^{m},183.

PLANCHE XXIII.

ÉTUDES DE CHAPITEAUX ET D'ORNEMENT, XVIe siècle.

C'est bien le travail d'un cerveau tout échauffé par l'idée et faisant appel à toutes les ressources de l'imagination que nous livre un pareil dessin, épave digne de respect, œuvre d'un homme qui à coup

sûr fut un maître. Car ces rapides ébauches tracées d'une main si alerte, si libre, si légère, portent le cachet d'un génie souverainement créateur. Il y a là dans ces dix-huit projets de chapiteaux la preuve d'une fertilité prodigieuse d'invention, d'une science complète qui a pris essor et s'affranchit de toute contrainte d'imitation. Il n'y en a pas un qui se ressemble, parmi les dix-huit, et c'est un véritable répertoire que ce dessin échappé à la verve d'un artiste. C'est le chapiteau d'ordre corinthien qui domine avec son tailloir à faces courbes, dont les extrémités saillantes sont soutenues par quatre volutes angulaires : mais la plus grande variété d'ornement modifie le type primitif. Ici la corbeille du chapiteau, avec ses volutes plus ou moins arrondies, plus ou moins transformées, est ornée d'enfants, de mascarons, de simples cannelures ou de feuillages. Là ce sont les volutes qui sont remplacées par des têtes d'animaux, de béliers, de chevaux ou de sphinx. Il y a même un chapiteau où ce sont des têtes d'escargots, ce qui donne un aspect familier et spirituel à l'architecture. Parmi les autres ornements compris dans cette planche on voit deux élégants et riches modèles de candélabres. Le dessin est à la plume, en deux feuilles. — Dimensions de la première feuille : haut. 0,320; larg. 0,212; de la seconde : haut. 0,316; larg. 0,191.

PLANCHE XXIV.

ÉTUDES D'ENTABLEMENTS, XVIe siècle.

Après l'étude des chapiteaux, voici maintenant l'étude de la partie d'architecture qui surmonte le chapiteau, c'est-à-dire de l'entablement. Là encore éclatent l'originalité de composition, la sincérité des recherches. Les trois divisions de l'entablement y sont nettement indiquées et chacune est décorée avec une prodigalité savante, une harmonieuse noblesse. Dans l'une des deux feuilles on voit une architrave richement ornée; puis une frise avec rinceaux de feuillages et la corniche enfin avec ses dauphins accostés entre des coquilles. Dans l'autre, l'architrave est plus simple; la frise est décorée de têtes d'animaux. Modillons, métopes, triglyphes, listels, sont minutieusement étudiés, en détail ou d'ensemble, et l'on ne peut qu'admirer le goût toujours pur qui a inspiré l'auteur inconnu de ces motifs d'architecture. Le dessin, à la plume, lavé d'encre de Chine, est en deux feuilles. — Dimensions de la première : haut. 0,274; larg. 0,201; de la seconde : haut. 0,276; larg. 0,199.

PLANCHE XXV.

MODÈLES D'AIGUIÈRES, XVIe siècle.

C'est en présence de modèles aussi remarquables que ceux de cette planche qu'on regrette de ne pouvoir citer l'auteur. A qui attribuer le dessin de ces aiguières, alors qu'aucun document n'est là pour aider le chercheur? De grands, de très grands artistes, cela est vrai, fournirent, en Italie, durant le XVIe siècle, de nombreux modèles pour l'orfèvrerie comme pour d'autres industries. Mais à côté de ceux-ci, combien d'autres, restés obscurs, et dont les œuvres, également belles, sont destinées à rester éternellement anonymes! Les deux aiguières qu'on voit sur cette planche appartiennent à la plus belle époque de l'orfèvrerie italienne; elles sont toutes deux d'une rare beauté. Sur la panse de celle de droite on remarque les armes d'un cardinal de la maison de Farnèse soutenues par deux personnages; au-dessous est un médaillon représentant Vénus et l'Amour. L'anse est formée par un buste de femme qui se courbe et dont la tête est au sommet. Le bec semble comme soutenu par une femme ailée formant cariatide. Sur la panse, du côté où est tourné le bec, un enfant, en relief, se tient à cheval sur la tête d'un animal. L'autre aiguière n'est pas composée avec moins de richesse. Au milieu de la panse est un médaillon représentant Neptune et Amphitrite étendus sur le dos d'un animal aquatique. L'anse est formée par le corps d'un sphinx. Le dessin est à la plume, lavé de bistre. Dimensions des aiguières : celle de droite : haut. 0,376; larg. 0m,173; — celle de gauche : hauteur 0,380; larg. 0,155.

PLANCHE XXVI.

RÉTABLE D'AUTEL, XVIe siècle.

On sait quel fut le luxe du mobilier religieux à l'époque de la Renaissance et quels chefs-d'œuvre les artistes exécutèrent, par exemple, en sculptant les retables mobiles ou fixes, c'est-à-dire les tables posées verticalement au-dessus du dossier de l'autel. Il y en a en bois sculpté, peint; en or, en argent, en cuivre repoussé et émaillé, en albâtre, en pierre, etc. Il en est de célèbres qui représentent les scènes les plus compliquées de l'histoire religieuse. Celui dont le dessin de cette planche donne le modèle devait probablement être exécuté en une matière précieuse. Il a la forme d'un petit monument composé d'une arcade avec entablement supporté par deux pilastres, frise et corniches, le tout très finement sculpté. Au milieu de l'arcade est une scène figurant l'Annonciation. D'un côté, la Vierge, à genoux, reçoit la nouvelle que lui apporte l'ange, à genoux également. La figure du Père éternel domine l'entablement. Le dessin est à la plume, lavé d'encre de Chine. — Haut. 0m,381; larg. 0m,200.

PLANCHE XXVII.

FRAGMENT DE DÉCORATION D'UN ATTIQUE, XVIe siècle.

L'attique pour la décoration duquel un tel projet fut conçu devait probablement servir de couronnement à une large baie de palais ou de théâtre. Ses vastes proportions l'indiquent. De plus ce couronnement était sans doute à une assez grande hauteur,

... le dessin semble avoir indiqué pour les personnages et les ornements des dimensions colossales. Quoi qu'il en soit, malgré de belles qualités de mouvement, de verve, de souplesse même dans l'exécution et une certaine ampleur, il s'en faut que le dessin reproduit dans cette planche puisse être donné comme un chef-d'œuvre. Il représente quatre amours jouant au milieu de guirlandes de fruits et occupant un panneau encadré par deux cariatides qui supportent des entablements. La composition est confuse, laborieuse, surchargée; le travail est lourd et manque de distinction. Ce projet de sculpture fut attribué à ce qu'il paraît à Taddeo Zucchero, sans doute par l'ancien possesseur de ce dessin, J. Barnard, dont les initiales se trouvent encore sur la feuille, dans le coin droit : on peut voir ce nom de Zucchero tracé sur le dessin. Mais outre que Taddeo Zucchero était un peintre, non un sculpteur, aucune raison n'autorise à le déclarer l'auteur de ce projet. Aussi les conservateurs du musée du Louvre ont-ils classé parmi les œuvres anonymes ce dessin qui est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc. — Haut. 0m,259; larg. 0m,319.

ÉCOLE ESPAGNOLE

PLANCHE XXVIII.

PROJET D'AUTEL, par Alonso Cano.

Peintre, sculpteur et architecte, ALONSO CANO, né à Grenade en 1601, est mort en 1667. Il apprit l'architecture avec son père, la peinture avec F. Pacheco et Juan del Castillo, à Séville, et la sculpture avec Martinez Montanez. Les premiers travaux qu'il exécuta furent des maîtres-autels à Séville. Il vint à Madrid en 1637, et grâce à J. Velasquez son ami, il put obtenir la protection du comte d'Olivarez, qui le chargea de divers ouvrages. Au dire d'un de ses biographes, Palomino, Cano fut accusé d'avoir tué sa femme et subit même la question pour ce fait sans rien avouer. Est-ce une légende ? Est-ce véridique ? Aucun document n'a été trouvé pour donner à ce bruit une valeur historique. En 1647, Cano est nommé majordome de la confrérie de Notre-Dame des Sept Douleurs de Madrid, et, quelques années apres, il entre dans les ordres à Grenade pour achever sa vie dans le travail et la tranquillité. Il compte parmi les plus célèbres artistes de l'Espagne. On cite au nombre de ses meilleures productions en peinture les tableaux suivants : *la Vierge apparaît à saint Antoine de Padoue*, à Munich; *saint Jean écrivant l'Apocalypse*, *saint Benoît*, *Jésus-Christ mort*, *saint Jérôme au désert*, la *Vierge et l'enfant Jésus*, divers *portraits*, à Madrid. Sa couleur a un grand charme; son dessin est généralement très pur. Ses principaux élèves sont : Al. de Mena, de Cieza, S. de Herrera Barneuvo, P.-A. Bocanegra, Ambroise Martiñez, Sébastien Gomez et Nino de Guevara.

En 1628, le père d'Alonso Cano fut chargé d'établir le grand maître-autel de la paroisse de Lebrija; mais il mourut au bout de deux ans sans avoir pu achever son travail, et ce fut son fils qui le termina à la satisfaction générale. Polomino fait les plus grands éloges de la sculpture de cet ouvrage et cite comme un chef-d'œuvre la statue de la Vierge tenant l'enfant. D'ailleurs Alonso Cano avait déjà fait ses preuves à cette époque dans ce genre de travaux, puisqu'à Séville il n'avait pas exécuté moins de cinq grands maîtres-autels dont l'architecture, la peinture et la sculpture étaient entièrement de lui. Le dessin du Louvre prouve, au surplus, à quel point Cano était rompu à ces sortes d'ouvrages : pas trace d'hésitation ou d'inquiétude dans cette grande composition, exécutée avec une simplicité et une tranquillité qui n'ont d'égales que l'éclat aimable de l'ordonnance, la grâce un peu pompeuse de cette architecture sacrée et la parfaite harmonie des moindres motifs de décoration avec l'ensemble du monument. Ce projet d'autel se divise, en somme, en quatre étages superposés, y compris le retable, et chacun d'eux affecte une forme spéciale. Il comporte quatre figures allégoriques de la Force, de la Douceur, de la Charité et de la Foi; les deux premières sont assises sous l'archivolte qui surmonte le rétable, et les deux autres sur les frontons qui couronnent le monument. Le dessin est à la plume, lavé. — Haut. 0,605; larg. 0,301.

ÉCOLE ALLEMANDE

PLANCHE XXIX.

FAÇADE D'UNE MAISON A TROIS ÉTAGES, par Hans Holbein.

Peintre, sculpteur, graveur, architecte, HANS HOLBEIN *le jeune*, né à Augsbourg en 1497 (?), est mort à Londres en 1543. Il est un des plus célèbres maîtres de l'école allemande et l'un des plus grands artistes qu'il y ait eu. Son père, Holbein le *vieux*, était un peintre habile dont les œuvres ont leur place dans l'histoire de l'art: il apprit de lui et d'autres membres de sa famille également artistes la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, montrant pour chacun de ces arts des dispositions merveilleuses. La vie de Hans Holbein a été l'objet de recherches érudites et l'on ne peut parler de ce grand homme sans avoir recours au savant ouvrage de M. Alfred Woltmann : *Holbein und seine Zeit*. Cependant, malgré tous ses efforts, l'on n'est guère parvenu qu'à fixer les points principaux de sa biographie, sans même pouvoir déterminer d'une façon certaine la date de sa naissance. On sait qu'il vint à Bâle à 1516 et que, protégé par Erasme, dont il fit le portrait, et par l'imprimeur Amerbach,

il acquit promptement une grande réputation. Il exécuta quantité de portraits, notamment ceux du bourgmestre Jacob Meïer et de sa femme, et fut chargé par les magistrats municipaux de Bâle de la décoration de l'hôtel de ville ou *Rathsaal*. Malheureusement, les peintures qu'il fit dans la grande salle de ce monument sont à peu près entièrement détruites. Hans Holbein alla en 1526 en Angleterre où il fut présenté à Henri VIII et où il eut bientôt à exercer ses multiples talents, exécutant des portraits, des peintures décoratives, des modèles pour orfèvrerie, etc. Il ne quitta Londres qu'à deux reprises pour venir à Bâle, en 1528 et 1538. Il mourut emporté par la peste.

Il ne subsiste guère de dessin de décoration qui présente plus d'intérêt que celui-ci, soit à cause du grand nom de son auteur, soit parce qu'il est d'une exécution, d'une conservation et d'un caractère qui en font une œuvre de toute rareté. Bien que Hans Holbein ne semble pas être jamais allé en Italie, il est évident que dans ses œuvres décoratives il a surtout été préoccupé des élégances de la Renaissance et qu'il en a su exprimer le charme. On connaît les coupes et les aiguières que Wenceslas Hollar a gravées d'après les dessins d'Holbein : alors même qu'on ne les jugerait que d'après la traduction, ces dessins sont superbes. Ainsi que l'a dit M. Paul Mantz dans la belle étude qu'il a consacrée a Holbein *Bibliothèque des grands maîtres de l'art*, A. Quantin, éditeur) : « Le xve siècle, si surchargé d'ornements et de fioritures, la lourde orfèvrerie d'Augsbourg, n'ont laissé aucune trace dans ces capricieuses inventions du nouveau style. C'est plutôt à l'art italien qu'elles feraient penser. L'intérêt de la forme dérive ici de la simplicité : l'élégance est dans le profil, dans le rythme des courbes qui se déroulent sans complications ambitieuses. » Outre la fameuse coupe de Jane Seymour, l'horloge si gracieuse offerte à Henri VIII, et les objets d'orfèvrerie gravés par Wenceslas Hollar, Hans Holbein a fourni des modèles de bracelets, de ceintures, d'un fourreau de dague, d'un vitrail; il avait même rempli un album de ces modèles, dans lequel se trouvaient des dessins de salières, de fourchettes, de ceintures, et dont les feuillets ont été dispersés. Il y a au musée de Bâle plusieurs dessins de cette sorte qui doivent dater du second séjour fait par ce grand artiste dans cette ville en 1528. Tantôt celui-ci s'est amusé à exécuter au lavis l'esquisse d'une fenêtre imaginaire dans le style de la Renaissance, ou la façade d'une maison qu'il enrichit d'une statue de Charlemagne; tantôt il indique un projet pour la décoration des volets de l'orgue de la cathédrale de Bâle, ou trace des encadrements d'architecture. On ne peut malheureusement pas plus assigner de date à ces différents dessins qu'à celui qui est reproduit dans notre planche. Pourtant c'est une hypothèse plausible à beaucoup d'égards que le dessin du Louvre dut être un modèle non de fantaisie, mais réellement destiné à être exécuté. Plusieurs détails de la décoration sculpturale semblent si volontairement cherchés; ils ont une telle apparence de signification précise qu'il est difficile de croire que c'est un simple caprice d'artiste, un hasard du crayon qui les ait amenés. L'écusson soutenu par deux enfants qu'on voit dans l'archivolte surmontant la porte; les deux lévriers sculptés sur le soubassement de la fenêtre; les médaillons découpés sur les colonnes au premier étage, et représentant une dame au milieu et deux autres personnes; d'autres médaillons plus petits aux angles des fenêtres du second étage; enfin l'espèce de gourde posée sur des feuilles qui est répétée sept fois sur le toit de la maison, tout cela tendrait à démontrer qu'on a devant les yeux l'image de quelque maison dont le dessin a été demandé à Hans Holbein, on ne sait par quel personnage auquel sera venue la bonne pensée de se faire construire une demeure imaginée par un tel maître ou de lui en faire peindre la façade. Il resterait à découvrir l'époque de cette composition : autre problème indéchiffrable et que n'a pas essayé de résoudre M. A. Woltmann qui, dans son excellente biographie citée plus haut, décrit ce dessin d'Holbein et mentionne plusieurs œuvres analogues appartenant au musée de Bâle. Tout est à étudier et à admirer dans cette façade qui ressemble à un bijou spirituellement ciselé; les proportions si justes de l'ensemble, la richesse du décor, les ornements des frises d'une invention si pittoresque, si imprévue et si saisissante concourent à cette originalité absolue et à l'impression toute particulière qui s'en dégage. Assurément ce n'est point la noblesse imposante des rinceaux de l'Italie, ni la solennité des scènes mythologiques, mais quelque chose de plus personnel, de plus intime et de plus piquant. Le dessin, qui provient de la collection Jabach, est à la plume, lavé d'encre de Chine et d'outremer. De beaux tons bleus servent de fond pour le soubassement et les frises sur lequel éclate la blancheur de la pierre. — Haut. 0^m,586; larg. 0^m,277.

ÉCOLE FRANÇAISE

PLANCHE XXX.

VUE DE L'INTÉRIEUR D'UN CLOITRE ARCADES OGIVALES, XVIe siècle.

Le cloître qui est représenté dans ce dessin appartient sans nul doute à une abbaye peut-être imaginaire, mais à coup sûr des plus considérables et des plus riches. L'étendue du monument, la masse de ces arcades à double étage qui sont disposées en un carré long, ont un aspect imposant. L'auteur de ce projet ou de cette étude est inconnu; mais la forme de l'ogive, la disposition architecturale permettent de supposer qu'il vivait au milieu du xvie siècle. Le dessin est à la plume, lavé de bistre. – Haut. 0^m,368; larg. 0^m,411.

PLANCHE XXXI.

FONTAINE DU CHATEAU D'ANET,
par Jean Goujon.

On ignore les principaux faits de la vie de Jean Goujon, sculpteur et architecte, l'un des plus grands artistes français de la Renaissance, né à Paris en 1515, mort en 1572. Tout au plus est-on parvenu à arracher à la poussière des manuscrits, aux inventaires et aux comptes des bâtiments royaux quelques éléments authentiques permettant de fixer certaines dates pour les travaux de Jean Goujon. La tradition qui l'a désigné comme l'une des victimes de la Saint-Barthélemy n'est pas confirmée avec des preuves suffisantes. On sait qu'en 1641 et 1642, Jean Goujon travaillait à Rouen, dans la cathédrale de l'église de Saint-Maclou. Vers le même temps, il commençait par les sculptures du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois l'admirable série de ses travaux pour l'embellissement de Paris. Il fut bientôt nommé (1547) architecte du connétable puis architecte du roi. En 1550, il achevait la fontaine des Innocents et commençait les quatre cariatides de la salle des Suisses, au Louvre, monument auquel il devait travailler de 1555 à 1562. Parmi ses autres travaux que l'on connaît, on cite les sculptures de l'hôtel Carnavalet, à Paris, la fontaine du château d'Anet et un certain nombre de groupes et de bas-reliefs, actuellement au musée du Louvre.

Le dessin de cette planche que, par un scrupule extrême, les conservateurs du musée du Louvre n'ont classé dans le catalogue que comme *attribué* à Jean Goujon, paraît cependant appartenir sans conteste à la main de l'illustre sculpteur. Il représente avec de très légères variantes la fontaine qu'il exécuta en 1554 pour le château d'Anet et dont la statue principale qui la surmontait, *Diane*, se trouve conservée au musée du Louvre. Les dessins de Ducerceau nous ont fait connaître la position et l'arrangement primitifs de cette fontaine. « Lorsque Rigaud dessina, en 1780, dit M. Barbet de Jouy, et grava la suite des châteaux de France, le groupe de Diane porté par la vasque qui nous est parvenue, conservée en partie, occupait le centre d'un bassin, au fond et sur le point le plus élevé de la terrasse du palais. Le plan du XVIe siècle n'existait plus, la cour avait été transformée en jardin et un hémicycle reliant deux pavillons formait, en arrière de la fontaine, un motif d'architecture destiné à la mettre en valeur; c'est ainsi que l'avait vu Dargenville lorsque Anet appartenait à M. le prince de Dombes, et sa description est tout à fait conforme au dessin de Rigaud : « Sur la terrasse de gauche on aperçoit un portique d'architecture rustique, décrivant une portion circulaire qui renferme la fontaine de Diane. Cette déesse est en marbre et couchée sur un piédestal fort élevé, au milieu d'un bassin nourri par une gerbe. » La fontaine ne fut pas épargnée par les destructions révolutionnaires. Alex. Lenoir a raconté comment il avait trouvé la statue brisée et comment il la recueillit. Si maintenant on compare le dessin de ce beau monument de la Renaissance avec la statue de marbre du musée du Louvre on voit les quelques différences de détails introduites par Jean Goujon durant l'exécution. Dans le marbre, Diane tient l'arc de la main gauche; le lévrier repose à ses pieds et le griffon est debout près du cerf; tandis que le dernier représente Diane tenant l'arc de la main droite, et les deux chiens rapprochés l'un de l'autre. En outre, le dessin nous donne l'ensemble de la fontaine, telle qu'elle fut exécutée : deux dauphins et deux chiens servent de support au *vaisseau* sur lequel repose la statue : on remarque dans l'ornementation le chiffre de Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, et un écusson losangé, timbré de la couronne ducale. On a prétendu que la figure de *Diane* avait quelque ressemblance avec Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois : il n'y aurait rien là d'extraordinaire, puisque le château d'Anet était destiné par Henri II à sa maîtresse; cependant il faut dire que cette ressemblance reste douteuse. — Ce superbe dessin est à la plume, lavé de bistre. — Haut. 0^m^,420; larg. 0^m^,250.

PLANCHES XXXII ET XXXIII.

MODÈLES DE PLATS CIRCULAIRES,
par Étienne Delaune.

Étienne Delaune, d'après Robert Dumesnil, est né à Paris en 1519 et mort dans la même ville en 1583. Il fut l'un des fournisseurs attitrés et préférés de modèles d'orfèvrerie au XVIe siècle; ses compositions spirituelles, ingénieuses, d'une grâce et d'une finesse sans égales, jouissaient d'une faveur extrême à la cour et parmi la riche société si passionnée pour le luxe. Habitué à imaginer des sujets pouvant être traduits en orfèvrerie, il savait admirablement couvrir une surface, combiner des formes, associer les ornements et les assouplir d'un crayon précis comme un burin, délicat comme un ciselet. A cette époque tout imprégnée d'influence italienne, Étienne Delaune a un style, une manière qui lui est très personnelle, que l'on ne peut confondre avec aucune autre, et dans laquelle on voit la franchise, la naïveté, la désinvolture d'un tempérament épris passionnément d'élégance, amoureux de clarté et qui sait à un rare degré unir ces deux qualités. Graveur au burin et en taille-douce, il remplit l'office de graveur de la monnaie du roi sous Aubin Olivier.

Les dessins d'Etienne Delaune sont assez nombreux : compositions décoratives, modèles de tapisseries, vases, fonds de coupes, sifflets, miroirs; il a produit une grande quantité d'ouvrages, et beaucoup sans doute sont restés inconnus. Diverses collections particulières possèdent de lui de gracieux projets, d'une exquise exécution : on en a vu notamment à l'exposition des maîtres anciens, à l'Ecole des beaux-arts, en 1879, ainsi qu'à l'exposition des dessins d'ornement organisée au Musée des Arts décoratifs en 1880. Le musée du Louvre en a six, dont deux modèles de tapisseries et les deux remarquables modèles de plats circulaires qui sont reproduits ici. Celui qu'on voit dans notre planche XXXII a pour sujet de décoration la vie de Moïse; il est divisé en cinq compartiments, un circulaire au milieu et quatre ovales autour. Dans celui du milieu, Moïse change en serpent la verge d'Aaron, et les Hébreux, à genoux dans le désert, expriment par leur attitude l'étonnement qui les saisit. Chacun des autres médaillons est entouré d'ornements et de grotesques, symétriquement disposés et néanmoins toujours différents. C'est d'ailleurs dans ces ornements qu'appa-

raît la verve singulière, la prodigieuse facilité d'invention d'Étienne Delaune. Le dessin est à la plume, lavé de bistre; M. Gatteaux, le graveur, mort en 1881, en possédait un de cette suite dans sa collection. — Diamètre, 0m,255.

Le *modèle de plat* qui forme la planche XXXIII représente l'histoire de Samson. Il est egalement divisé, comme le précédent, en cinq médaillons, celui du milieu rond, les autres ovales. Dans celui du centre on voit Samson debout, une main sur la hanche, l'autre brandissant la mâchoire d'âne qui vient d'écraser les Philistins dont les corps inertes sont épars autour de lui; le médaillon de gauche montre le héros biblique trahi par Dalila qui lui coupe les cheveux; dans celui de droite il tue un lion; en bas il lance ses renards enflammés dans les blés des Philistins; en haut il ébranle de ses bras robustes et fait crouler le palais où ses ennemis en fête vont être ensevelis comme lui. Dans les intervalles, même abondance de décor, même charme d'invention : le sacré se marie au profane et les torses de nymphes ou de satyres encadrent sans scrupule les épisodes bibliques. Le dessin est à la plume, lavé de bistre. — Diamètre 0m,273.

PLANCHE XXXIV.

DÉCORATION D'UN SALON, XVIIe siècle.

L'auteur de ce dessin est inconnu; mais on peut aisément déterminer sa date par les formes architecturales, la disposition et la nature des ornements : il appartient à la première moitié du XVIIe siècle. Les dessinateurs et les décorateurs ont alors presque complètement délaissé la grâce italienne qui avait tourné au maniérisme, et déjà se prépare ce majestueux style Louis XIV, d'une ordonnance si calme et si robuste. Paris se couvrait d'hôtels; le Marais devenait le centre de la société riche et polie; les appartements s'ouvraient aux réceptions et aux fêtes; les ameublements, transformés sous l'influence de femmes aimables, intelligentes et d'un goût raffiné, se faisaient plus petits, plus coquets, plus intimes, pour se conformer aux besoins nouveaux. Dans les salons d'apparat, les tentures pesantes faisaient place aux panneaux de bois recouvrant toute la surface des murailles, donnant plus de clarté et de gaieté, avec des moulures sobres, des trumeaux largement sculptés, des ornements parfois un peu lourds, mais bien à leur place et d'une exécution excellente. Des architectes et des dessinateurs tels que Pierre Collot, Jean Cotelle, Adam Philippon, « menuisier et ingénieur ordinaire du roi », chez qui Jean Le Pautre fut en apprentissage, Pierretz, peintre d'ornements, etc., étaient, à cette époque qui précéda et suivit de quelques années la Fronde, les décorateurs en vogue. C'est à l'un d'eux peut-être qu'est dû le dessin reproduit dans cette planche, étude faite en vue de la décoration d'un salon et qui montre l'indécision de l'artiste au moment de prendre parti. Ayant tracé le plan du panneau qu'il doit décorer, le dessinateur essaye divers motifs à côté les uns des autres, comme pour mieux apprécier l'effet et comparer; c'est ainsi qu'il indique quatre sujets de frise, quatre sortes de panneaux, dont deux avec des médaillons peints représentant des paysages, etc. Le dessin est à la plume et à l'aquarelle. — Haut. 0m,358; larg. 0m,530.

PLANCHE XXXV.

DÉCORATION D'UN PLAFOND, XVIIe siècle.

Le dessin représente l'encadrement d'un plafond dont le compartiment du milieu est laissé vide et en perspective. Il est formé de rinceaux. Dans l'angle droit est un vase, vu en perspective. Le dessin est à la plume, lavé d'encre de Chine. — Haut. 0m,253; larg, 0m,435.

PLANCHE XXXVI.

DÉCORATION D'UN PLAFOND, XVIIe siècle.

Elle est formée de deux motifs différents, ce qui fait deux projets pour la décoration du plafond. L'un, celui de droite, montre la coupole vide, entourée de pointes de diamants; au-dessous, la voussure divisée en compartiments alternativement plats ou décorés de pointes de diamants, et reliés par des guirlandes de fleurs; le compartiment d'angle est concave L'autre côté est également divisé en compartiments décorés de médaillons représentant des jeux d'enfants ou de guirlandes; le compartiment d'angle est convexe. De ces deux projets, le premier est le plus sobre, le plus sévère; le second est plus riche. Le dessin est à la plume, lavé d'encre de Chine. — Haut. 0m,231; larg. 0m,436.

PLANCHE XXXVII.

DÉCORATION D'UN PLAFOND, XVIIe siècle.

C'est encore un double projet de décoration en un seul dessin. Le compartiment central, en forme de coupole ornée de petits caissons losangés et encadrés d'écoinçons à rinceaux ou à rosaces, est soutenu par trois arcs-doubleaux ornés de rosaces, qui sont vus en perspective. Dans l'un des projets l'artiste a relié ces arcs-doubleaux par de simples guirlandes de fleurs qui les laissent ajourés; dans l'autre, il les a remplis pas un tympan décoré de rinceaux encadrant un œil-de-bœuf. Le dessin est à la plume, lavé d'encre de Chine. Haut. 0m,213; larg. 0m,429.

PLANCHE XXXVIII.

PROJET DE DECORATION D'UN PLAFOND
par Pierre Mignard.

Pierre Mignard est né à Troyes en 1612 (non en 1610 comme le disent les catalogues); il est mort en 1695. Destiné d'abord à l'état de médecin, il fut cependant

entraîné par son goût pour la peinture, et alla étudier à Bourges chez un peintre nommé Boucher. En 1623 il revint à Troyes, puis fut travailler durant deux ans à Fontainebleau. Grâce à la protection du maréchal de Vitry, il devint l'élève de Vouet; il partit en 1636 pour l'Italie, où on compara ses *Vierges* à celles d'Annibal Carrache, et après vingt-deux ans de séjour dans ce pays il fut appelé en France par Louis XIV qui le nomma, à la mort de Lebrun, son premier peintre, et lui accorda toutes les faveurs données à son prédécesseur. Pierre Mignard a peint une grande quantité de portraits, et a exécuté une foule de compositions décoratives qui sont pour la plupart détruites : on cite notamment celles de l'Hôtel d'Espernon, de l'Hôtel Hervart, la coupole du Val-de-Grâce, les peintures du palais de Saint-Cloud, détruites par l'incendie allumé par les Prussiens pendant la guerre de 1870, et les décorations des petits appartements de Versailles dont il fut chargé en 1683. Sans avoir le génie de Lebrun, Pierre Mignard n'en est pas moins un des peintres les plus habiles de l'école française, et des plus séduisants par le charme de sa couleur aussi bien que par la grâce de son dessin.

Le musée du Louvre ne possède pas moins de 324 dessins de Mignard, dont les œuvres se rencontrent pourtant fort rarement dans les collections particulières. C'est qu'à sa mort, tous les dessins trouvés dans ses portefeuilles (il y en avait 280) appartenaient, d'après les règlements, à Louis XIV, et furent retirés pour être mis au cabinet du roi à Paris. Ce sont pour la plupart des études aux trois crayons, à la plume et à la sépia, rehaussés de blanc. Un très petit nombre offre des sujets complets, soit que Mignard en eût disposé de son vivant, soit qu'il ne fût pas dans ses habitudes de réunir ses études ailleurs que sur ses tableaux. Ce qui les caractérise, comme l'a très bien remarqué son dernier biographe, Lebrun-Dalbane, c'est qu'ils sont en quelque sorte l'opposé de ses peintures, durs, heurtés, presque violents, ce qui a lieu d'étonner de la part d'un peintre dont la touche, même dans ses plus grandes pages, a toujours été si caressée et si fondue. Presque tous sont des projets de compositions, qu'il mettait ensuite aux carreaux pour en faire des études définitives, grandeur d'exécution. Dans l'inventaire de ses dessins dressé après sa mort, et qui se trouve aux Archives nationales (O. I, 1964), il en est un qui se trouve désigné de la manière suivante : « 1 dessin de compartiment du plafond du cabinet joignant la petite gallerie de Versailles (1 dessin de la Beauté, 1 du Temps, 1 de la Fortune, 1 du Destin, pour ledit plafond.) » Il est permis de croire que ce dessin, reproduit en notre planche, et qui représente, dans ses quatre compartiments, des figures allégoriques répondant à peu près à la désignation de l'inventaire de Mignard, est une étude pour la décoration du château de Versailles. Le dessin est aux trois crayons. — Hauteur 0m,355; larg. 0m,355.

PLANCHE XXXIX.

PROJET DE PLAFOND,

attribué à Jean Lepautre.

Jean Lepautre, né à Paris, en 1611, disent les uns, 1617 (d'après M. G. Duplessis), en 1618 (selon Jal), est mort en 1682. Ses parents n'étaient pas riches et le mirent dès sa plus tendre jeunesse en apprentissage chez Adam Philippon, « menuisier du roi », qui lui apprit le dessin, et l'état de graveur. Il devint bientôt un maître. « Lepautre, un des graveurs les plus féconds du XVIIe siècle, dit M. G. Duplessis, était doué d'une imagination tout à fait extraordinaire et d'une habileté d'exécution bien rare. Outre des sujets de toute nature qu'il répandit à profusion dans des livres, il dessina des motifs d'alcôves, de plafonds, de meubles, de vases, de frises, qui renseignent fort exactement sur le goût qui dominait du temps de Louis XIV. Sa pointe grasse suffisait à tout et attaquait le cuivre directement, sans avoir besoin d'être guidée par un dessin préparatoire. Lepautre était un maître dans son genre : il avait profité sans doute amplement des exemples que Lebrun donnait tous les jours dans ses ouvrages; mais, même à côté du chef de l'école française au XVIIe siècle, il mérite d'être rangé parmi les artistes les mieux informés de son temps. » Jean Lepautre fut admis en 1677 à l'Académie royale

Le projet de plafond qu'on voit sur ce dessin est divisé en deux parties d'ornementation différente, selon l'habitude que nous avons pu constater dans des œuvres précédentes. Au centre est un caisson octogone au milieu duquel est représentée la Renommée embouchant la trompette et volant dans les airs escortée par des enfants; à chaque extrémité se trouve un médaillon accompagné de deux figures, de mascarons et d'ornements d'une extrême variété et d'une remarquable distinction. Ce dessin, qu'on peut regarder comme étant de la main de Lepautre, est au crayon noir, à la plume et lavé d'encre de Chine. — Haut. 0m,377; larg. 0m,671.

PLANCHE XL.

FAÇADE DE L'UN DES PAVILLONS DE MARLY, dit le « Pavillon de Mercure », par Charles Lebrun.

Peintre, graveur et architecte, Charles Lebrun, né à Paris en 1619, est mort aux Gobelins, dans la même ville, en 1690. C'est l'un des plus éminents artistes que la France ait eus, l'un des plus puissants génies au point de vue de la décoration. Son père, qui était sculpteur, lui fit donner de bonne heure les principes de son art. Le chancelier Pierre Séguier se fit son protecteur et l'envoya à l'école de Vouet, puis à Fontainebleau, et enfin à Rennes. A quinze ans Lebrun exécutait pour le cardinal de Richelieu diverses œuvres importantes. Pensionné par le surintendant Foucquet pour lequel il orna de peintures le château de Vaux, il fut présenté par Mazarin à Louis XIV, et bientôt le grand roi lui donnait le titre de son premier peintre, l'anoblissait (1662) et le chargeait de la direction immense de tout ce qui se rattachait aux arts en France : tâche écrasante puisqu'elle lui imposait non seulement le soin d'inspirer les modèles d'architecture, de sculpture, etc., pour les châteaux royaux, notamment celui de Versailles qu'on était en train d'élever, mais encore le devoir d'exécuter lui-même des peintures décoratives, de fournir ou de retoucher les modèles de tous les objets destinés à l'usage du roi et de la cour, depuis les meubles, les tentures des Gobelins, les ferrures des grilles ou des portes, jusqu'aux grottes des jardins, aux décors des fêtes, aux salières, plats, ustensiles de la table. Lebrun suffit à cette besogne gigantesque et imprima au goût de son temps la marque de son esprit despotique et de son goût solennel

et plein de grandeur. Indépendamment de ses tableaux et des compositions innombrables qu'il était obligé de donner chaque jour à tout un monde d'artistes et de fabricants travaillant sous ses ordres, il faut citer particulièrement les peintures qu'il exécuta pour le château de Versailles, celles de l'escalier, celles de la grande galerie ayant plus de 80 mètres de longueur qui l'occupèrent pendant quatre années, de 1679 à 1683, celles du pavillon de Sceaux pour Colbert, celles de Marly, etc. Fondateur de l'Académie royale de peinture, en 1648, il en fut successivement professeur, recteur, chancelier, et enfin directeur en 1683. C'est à lui que l'on doit la création de l'école de Rome.

Pour les mêmes raisons qui ont été expliquées plus haut à propos de Mignard, le musée du Louvre possède la majeure partie des dessins de Charles Lebrun. Il en a une collection considérable : 2,389, sans compter 44 dessins *attribués*, 137 d'après Lebrun et 220 de son école ! Celui que reproduit notre planche est la façade de l'un des pavillons du château de Marly, dit le *Pavillon de Mercure*. Il y a aussi celui du *Pavillon de Vénus*. Le château de Marly-le-Roi, dont le parc avoisinait celui de Versailles, comprenait un grand pavillon central flanqué de douze petits pavillons reliés les uns aux autres par des cabinets de verdure. Lebrun, qui en avait donné les plans, prit une grande part à leur décoration, ainsi que le constate M. de Tauzia dans son *Catalogue des dessins* du Louvre. « Ces pavillons étaient destinés aux personnes de la cour que le roi honorait de la plus insigne faveur, celle de l'accompagner dans sa résidence favorite. On trouve dans les anciennes descriptions du château l'énumération des objets d'art que Louis XIV et Louis XV y avaient réunis. Plusieurs des tableaux de la collection du Louvre y figurent, ainsi que les célèbres groupes de Coysevox et de Coustou, placés aujourd'hui de chaque côté de la grille du jardin des Tuileries et à l'entrée de l'avenue des Champs-Élysées. » Marly a été entièrement détruit et l'on ne connaît plus aujourd'hui les merveilles du château et du parc que par les *Vues* qui en ont été gravées par Aveline, Rigaud, etc. La composition dessinée par Lebrun pour le pavillon de Mercure a les plus grandes analogies avec la composition du même artiste pour l'un des pavillons de Sceaux : c'est la même grâce coquette, fine sans mièvrerie, noble sans lourdeur. Sur le trumeau central, entre les quatre baies formées par les deux portes du rez-de-chaussée et les deux croisées du premier et unique étage, on voit Mercure assis et soutenant au-dessus de sa tête un globe aux armes du roi. Des médaillons placés de distance en distance retracent les scènes de la fable de Mercure. Le dessin est à la plume, lavé d'encre de Chine. — Haut. 0^m,410 ; larg. 0^m,363.

PLANCHE XLI.

MODÈLES DE FLAMBEAUX,
par **Charles Lebrun.**

Ces deux modèles de flambeaux, qui constituent deux dessins distincts, sont également remarquables par la simplicité, et le caractère de la composition. Dans l'un, celui de gauche, ce sont deux amours debout, d'un galbe charmant, d'un dessin souple et délicat, qui surmontent la tige terminée par la bobêche, laquelle a la forme d'une lyre renversée : sur la base on voit les armes de Louis XIV entre deux cornes d'abondance. Aucune lourdeur, rien de tourmenté ni de forcé dans cette pièce élégante, riche et d'une ornementation parfaite. Avec quel art toutes les parties de la composition sont rattachées ! quelle jolie invention que ces dauphins au bas de la tige, et quelle sobriété exquise dans le décor circulaire de la base, avec ces mascarons indiqués d'une pointe légère dans des entrelacs réguliers ! L'autre flambeau a plus de prétention et peut-être est il moins beau et un peu trop massif. Une figure assise forme en partie la tige : deux sphinx accroupis et un masque fleurdelisé ornent le pied qui offre ainsi des aspérités et des reliefs vigoureux. — Le premier dessin est à la pierre noire, lavé d'encre de Chine : Haut. 0^m,495 ; larg. 0^m,318.—Le second est à la plume, lavé d'encre de Chine : Haut. 0^m,495 ; larg. 0^m,317.

PLANCHE XLII.

MODÈLE DE VASE, par **Charles Lebrun.**

Ce vase a la forme ovale d'une nef. Il est supporté par trois griffes de lions rattachées à une base à godrons. Sur la panse court une frise ornée de fleurs de lis ; au milieu, le globe aux armes de Louis XIV, gardé à droite et à gauche par des figures d'hommes nus et surmontant un cartouche sur lequel on lit la fameuse devise : *Nec pluribus impar*. Aux deux extrémités de l'orifice sont des masques de satyres.

Ce dessin a dû servir pour l'exécution de quelque vase d'argent ou d'or dont Louis XIV a sans doute ordonné la fonte, à la fin de son règne, en même temps que de la plus grande partie de sa vaisselle précieuse. Il est à la pierre noire, lavé d'encre de Chine. — Haut. 0,290 ; larg. 0,488.

PLANCHE XLIII.

PROJET DE FONTAINE MONUMENTALE,
par **Charles Lebrun**

Ce projet, exécuté sans doute pour le parc de Versailles ou celui de Saint-Cloud, se compose d'une arcade avec frise et cymaise cintrée que surmonte le buste de Louis XIV. Au-dessous, dans un bassin, se trouve la statue du Tibre couché et appuyé sur une urne. A droite et à gauche des statues d'enfants sur des consoles, des trophées, etc. Le dessin est à la pierre noire, lavé d'encre de Chine. — Haut. 0,490 ; larg. 0,480.

PLANCHE XLIV.

GRANDE ARMOIRE A DEUX VANTAUX,
dessin attribué à **A. C. Boulle.**

André Charles Boulle, né à Paris en 1642, est mort en 1732. On sait peu de chose sur la vie du grand « ébé-

niste du roi », le plus célèbre de cette famille qui s'est illustrée par la fabrication des beaux meubles des XVIIe et XVIIIe siècles. De ses quatre fils, l'un, Jean Philippe, est mort en 1744; ils eurent également le titre d'ébénistes du roi et, en cette qualité, furent logés au Louvre; mais ils n'eurent pas à beaucoup près le talent de leur père. Celui-ci fut victime, en 1720 (il avait près de quatre-vingt ans) d'un incendie qui éclata dans son atelier et détruisit, outre un assez grand nombre de meubles de sa fabrication, la majeure partie d'une précieuse collection d'objets d'art dont les restes furent mis en vente en 1732. C'est à cet accident qu'il faut imputer la rareté extrême des dessins de Boulle qui furent dévorés avec le reste par le feu. On a trouvé l'inventaire qu'il fit de mémoire, à la suite de la destruction de son atelier, inventaire destiné à motiver auprès du roi la réclamation d'une indemnité. D'après son estimation, ce désastre le dépouillait de plus de trois cent quatre-vingt mille livres. « Le goût des collections de toutes sortes avait entraîné Boulle, dit M. de Tauzia, dans de telles dépenses que, malgré d'innombrables travaux, il ne parvint à se soustraire aux saisies et aux contraintes par corps que grâce à l'intervention de Pontchartrain et à l'autorité du roi. » Il existe encore en France, surtout dans les palais nationaux, des meubles précieux de Boulle, commodes, bureaux, consoles, armoires, cartels, etc.; ce sont pour la plupart des meubles en marqueterie de cuivre, d'étain, d'écaille. Ceux où il a déployé le plus de richesse, en mêlant à la marqueterie les pierres dures de Florence, et en substituant, dans l'ornementation, le vermeil au cuivre, se trouvent en Angleterre chez M. le duc de Bucleugh. A la vente des collections du duc de Hamilton qui a eu lieu à Londres dans l'été de 1882 on vit une pendule monumentale de Boulle, morceau de premier ordre, et deux magnifiques armoires qui provenaient du cabinet du duc d'Aumont : ces deux armoires atteignirent le prix de 301,875 francs.

Le musée du Louvre possède deux grandes armoires de Boulle, dont l'une offre, dans sa construction générale, des points de ressemblance avec celle dont le dessin se trouve reproduit dans cette planche. Même forme de fronton; seulement les vantaux, divisés en deux parties, sont d'une seule pièce; le bas est orné de têtes de lions. Dans le dessin, au contraire, la partie supérieure est disposée en forme d'entablement orné d'un aigle, sur le couronnement, et d'un mascaron, de trophées d'armes, au-dessus des vantaux. Ce dessin, acquis par le musée en 1871, est à la sanguine, à la plume, et lavé de bistre. — Haut. 0m,472; larg. 0m,245.

PLANCHE XLV.

INTÉRIEUR D'UN SALON, fin du XVIIe siècle

On ne sait pas le nom de l'auteur de ce dessin, qui est intéressant, parce qu'il donne bien l'idée de la pente sur laquelle glissait le style pompeux de Louis XIV à la fin du XVIIe siècle. A force d'ornements, de solennité, de richesse, il devient lourd, gauche, exagéré, écrasant. Où sont les ornements légers, nobles et gracieux de Bérain? Ici, dans ce salon, on ne sait plus où reposer tranquillement son regard fatigué de cet excès de décoration massive et parfois discordante. Toutes les formes s'épaississent, toutes sont également mises en valeur, depuis les trumeaux des ébrasements des fenêtres jusqu'aux sculptures de la cheminée, aux plinthes des panneaux inferieurs. Il ne semble pas d'ailleurs qu'un tel dessin ait été exécuté pour fournir un modèle de décoration; c'est plutôt une composition faite en vue de quelque ouvrage de librairie; autrement comment expliquer, au milieu de ce salon encombré de tableaux, la présence de cette Muse de l'histoire écrivant sur les tablettes que soutient un Génie? Le dessin, enlevé avec verve, est à la plume, à l'encre de Chine et à l'aquarelle. — Haut. 0m,278; larg. 0m,378.

PLANCHES XLVI ET XLVII.

GRAND CARROSSE DE CÉRÉMONIE,

par Bernard Picart.

Bernard Picart, dessinateur et graveur, né à Paris en 1663, est mort à Austerdan en 1733. Il apprit la peinture avec Sébastien Leclerc, et la gravure avec son père, Étienne Picart, mort en 1698, qui lui fit faire sous sa direction ses premiers travaux. Après avoir gravé divers tableaux et quelques compositions de Lesueur, de Lebrun, etc., il partit pour la Hollande où il reçut un accueil des plus flatteurs qui le détermina à aller s'y fixer en 1710. Il s'occupa presque exclusivement de graver pour les éditeurs des vignettes de livres, des alphabets, des têtes de pages, des culs-de-lampe, et ses compositions fines, spirituelles obtinrent le plus grand succès. On possède également de lui, un assez grand nombre de compositions décoratives, des modèles de plafond, des arabesques, des cariatides, douze charmantes pièces pour *Epithalames et noces*, une suite de *Diverses modes faites d'après nature*, etc

En 1713, Bernard Picart fut chargé de donner les modèles de divers carrosses pour le duc d'Ossuna, ambassadeur extraordinaire et premier plénipotentiaire de Philippe V, lequel en possédait, paraît-il, de magnifiques. C'était d'ailleurs une tradition et un luxe habituel en Italie que les carrosses richement sculptés et peints : on sait que de Brèves, ambassadeur de Henri IV à Rome, pour avoir une audience du pape avait dû louer cent cinquante superbes carrosses pour sa suite, afin de ne pas faire moins bonne figure que l'ambassadeur d'Espagne. Il y a au musée de Cluny plusieurs carrosses italiens qui montrent à quel point le luxe sous ce rapport était raffiné, notamment celui du XVIIe siècle provenant de la famille du marquis Tanara et décoré sur chacun de ses panneaux de peintures représentant les principaux épisodes de l'histoire d'Ulysse et de Télémaque dans l'île de Calypso. Les carrosses de Bernard Picart ne durent pas paraître inférieurs à ce qui se faisait de plus beau en ce genre en Italie. Au point de vue de la construction, de l'ornementation, de la délicatesse et de la pureté du dessin, du goût supérieur qui a présidé à la disposition des sculptures, il est bien difficile d'imaginer quelque chose de plus remarquable que ce grand carrosse de cérémonie. Il a la forme habituelle de ces sortes de véhicules; sur les trois panneaux inférieurs, on voit la figure d'Apollon, de Pallas et de la Constance; des enfants mon-

tés sur des lions et sonnant de la trompette, des cariatides, des animaux, d'exquises figurines, couchées ou debout, des mascarons, des enroulements de feuillages d'une grâce inimaginable concourent à l'ornementation. Au sommet est une couronne ducale que soutiennent trois amours. Le dessin est à la plume, lavé d'encre de Chine et d'indigo. — Haut. $0^m,352$; larg. $0^m,382$.

Projets de décoration pour carrosses.

Ce sont deux autres dessins montrant des faces différentes du carrosse : la partie antérieure est décorée d'une figure de la Paix et surmontée d'une couronne ducale. Dans l'autre, on voit deux figures de sauvages tenant des tiges destinées à recevoir les lanternes et qui soutiennent un couronnement renfermant un écusson.

PLANCHES XLVIII, XLIX ET L.

PANNEAUX D'ARABESQUE ET MODÈLES DE PLAFOND, par Claude Gillot.

Claude Gillot, peintre et graveur, né à Langres, en 1673, est mort à Paris en 1722. Il vint jeune à Paris et commença à travailler avec J.-B. Corneille, mort en 1695 dont il ne subit guère l'influence, car il conserva son tempérament primesautier, un goût pour les sujets bachiques et comique qui firent son succès. Les tableaux galants et ses scènes du théâtre italien si vivement appréciés par ses contemporains le firent recevoir de l'Académie. Mais Gillot, dont la réputation a été quelque peu éclipsée par la gloire de son élève Watteau, est remarquable non par sa peinture peu agréable, mais par ses eaux-fortes et ses dessins tout pétillants d'esprit, de malice, tout remplis d'inventions pittoresques, trahissant une merveilleuse facilité de main. Ses composition les meilleures sont ses têtes de Faunes, de Diane, de Pan, de Bacchus, d'un entrain charmant et agréablement disposées, ses types de la comédie italienne et ses modeles de décoration.

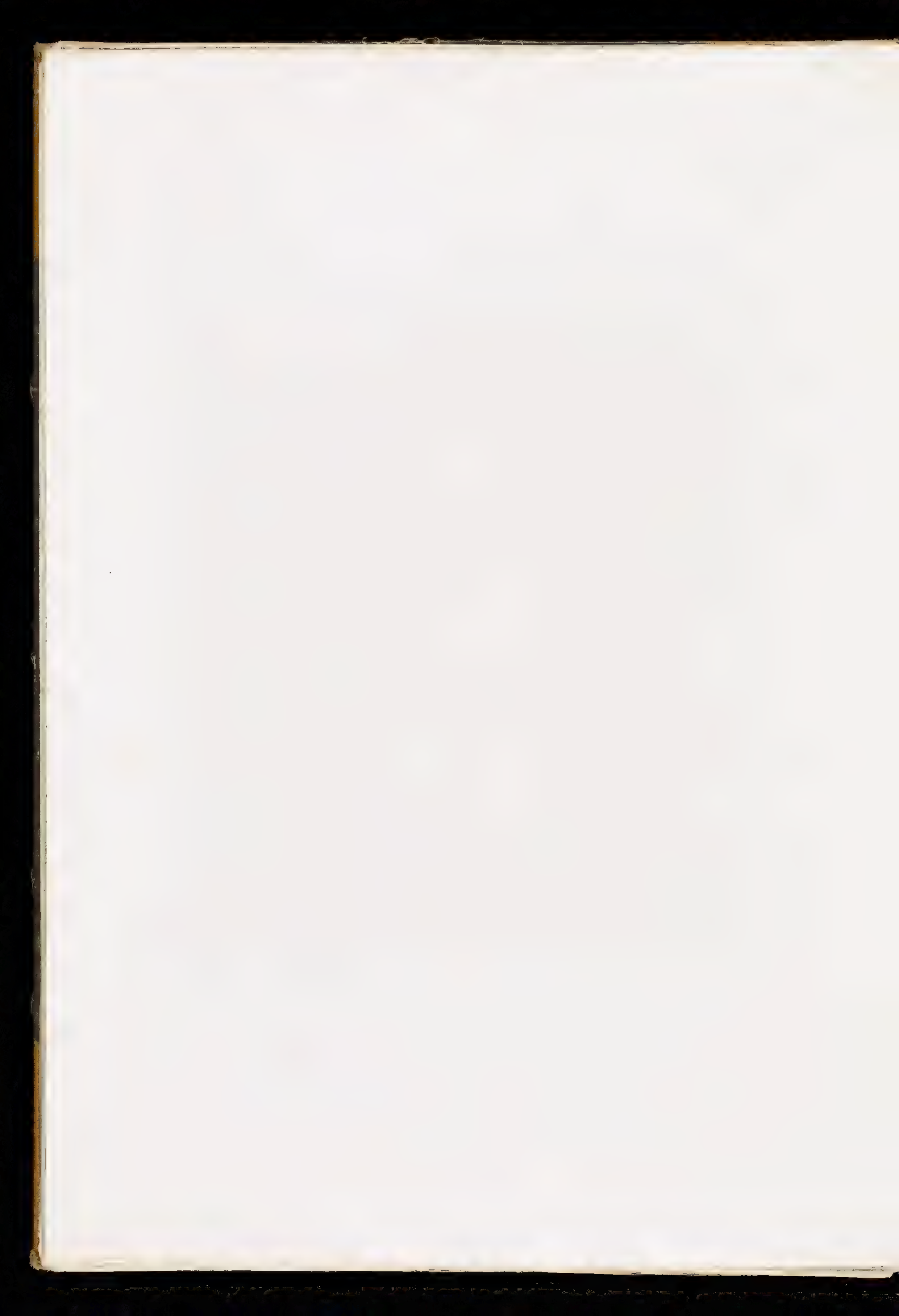
Le musée du Louvre possède une trentaine de dessins de Claude Gillot. Ils sont exécutés d'une plume vive et fine, mélangés souvent de sanguine lavée ou au crayon. « Ils viennent presque tous de Mariette, dit M. Reiset, et vraisemblablement de Quentin de Lorengère, qui en avait recueilli un nombre extraordinaire... Malheureusement la fantaisie y domine et la nature n'y est nullement consultée. » Les dessins reproduits dans les planches XLVIII, XLIX et L permettent de se rendre compte du charme spécial de Gillot comme décorateur, de la légèreté aimable et *sans-façon* de ses improvisations. Ici c'est un panneau simplement décoré d'arabesques avec un médaillon central soutenu par des lions de fantaisie; là c'est un plafond ou sont associés les éléments les plus singuliers, l'antiquité et le boudoir du XVIIIe siècle, Apollon et des divinités peu authentiques, des singes, des chevalets, des cornes d'abondance, etc. La planche L comprend un panneau d'une ordonnance plus calme : deux figures allégoriques sont assises à côté d'un médaillon surmonté d'une couronne ducale et accosté de deux faisceaux et de branches de laurier. L'encadrement général, formé d'arabesques, porte au sommet l'écusson de France. Évidemment, ici, Claude Gillot a fait effort pour atteindre presque à de la gravité, mais il a gardé son sourire. Ces divers dessins, sauf celui du plafond, proviennent de la collection Mariette.


A. Quantin imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris

NC DU MUSLE

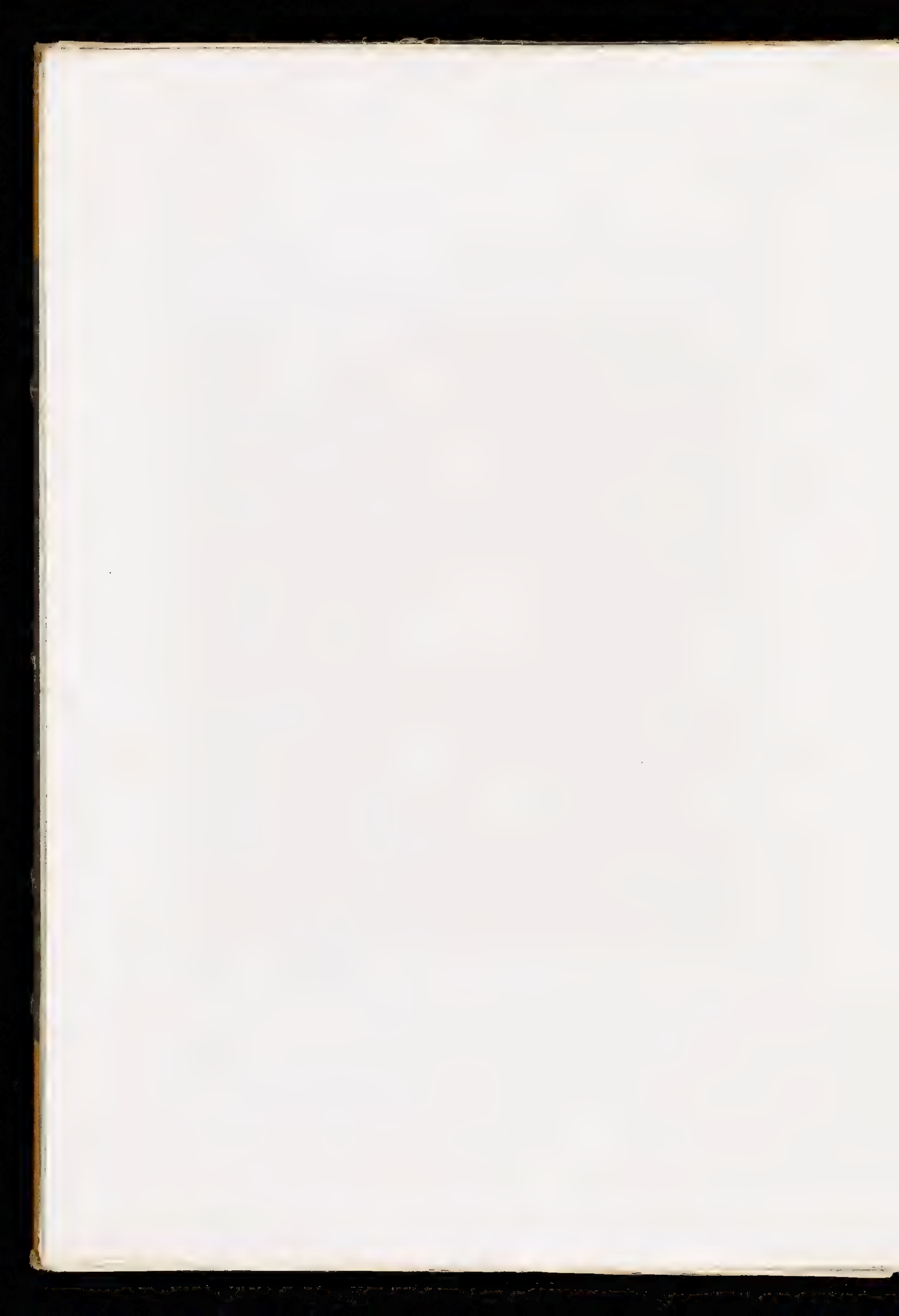








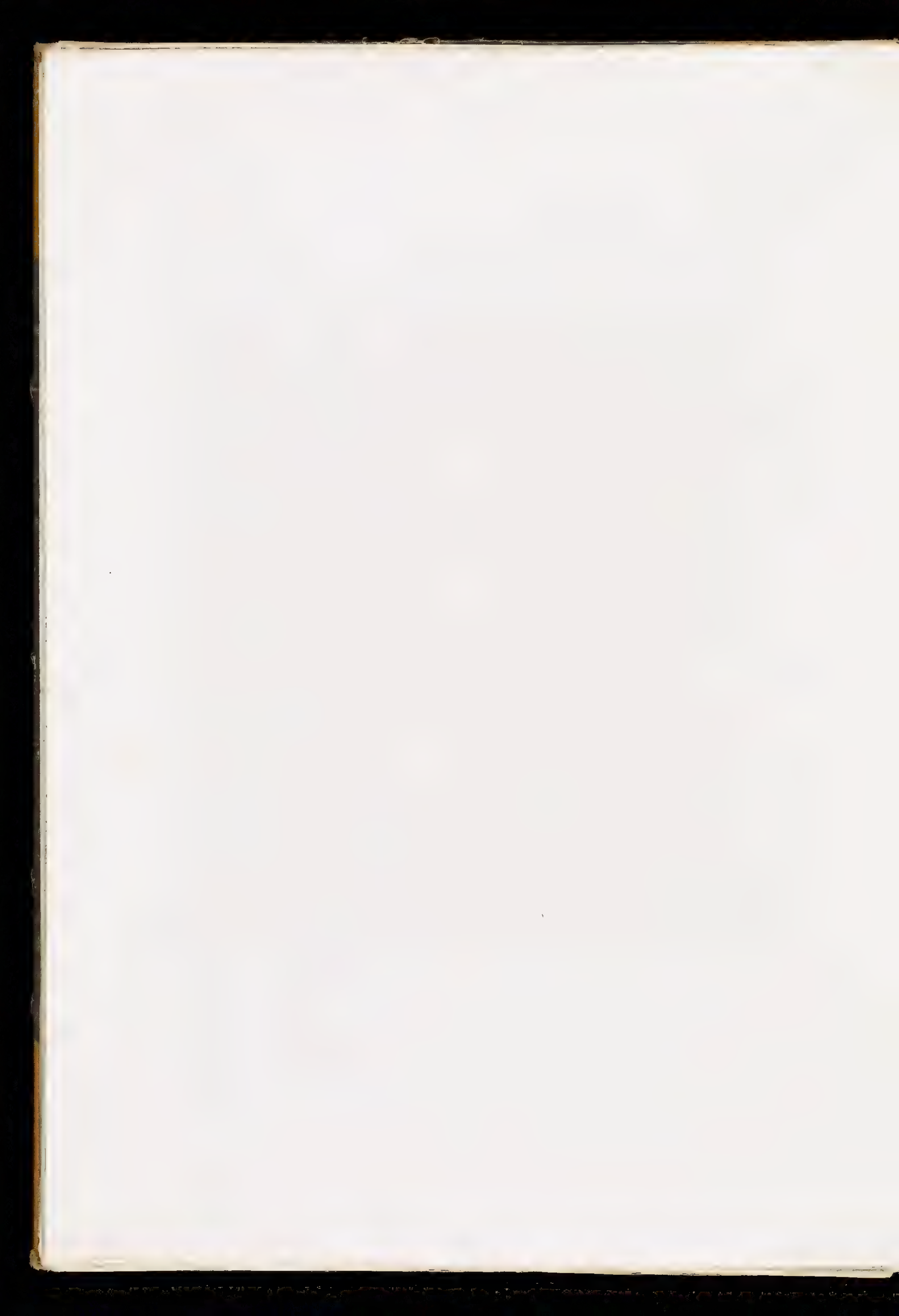

Jacopo da Pontormo



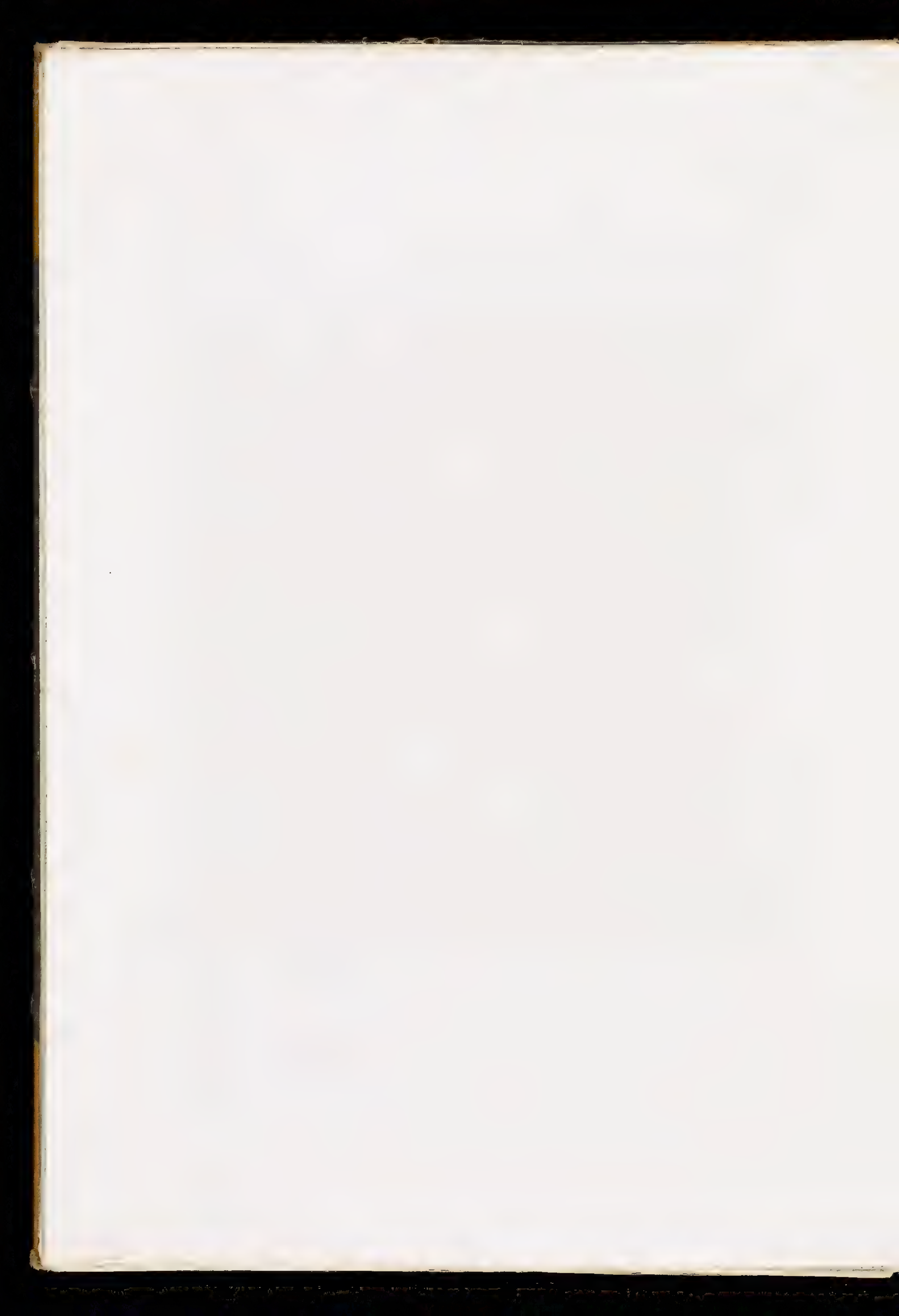




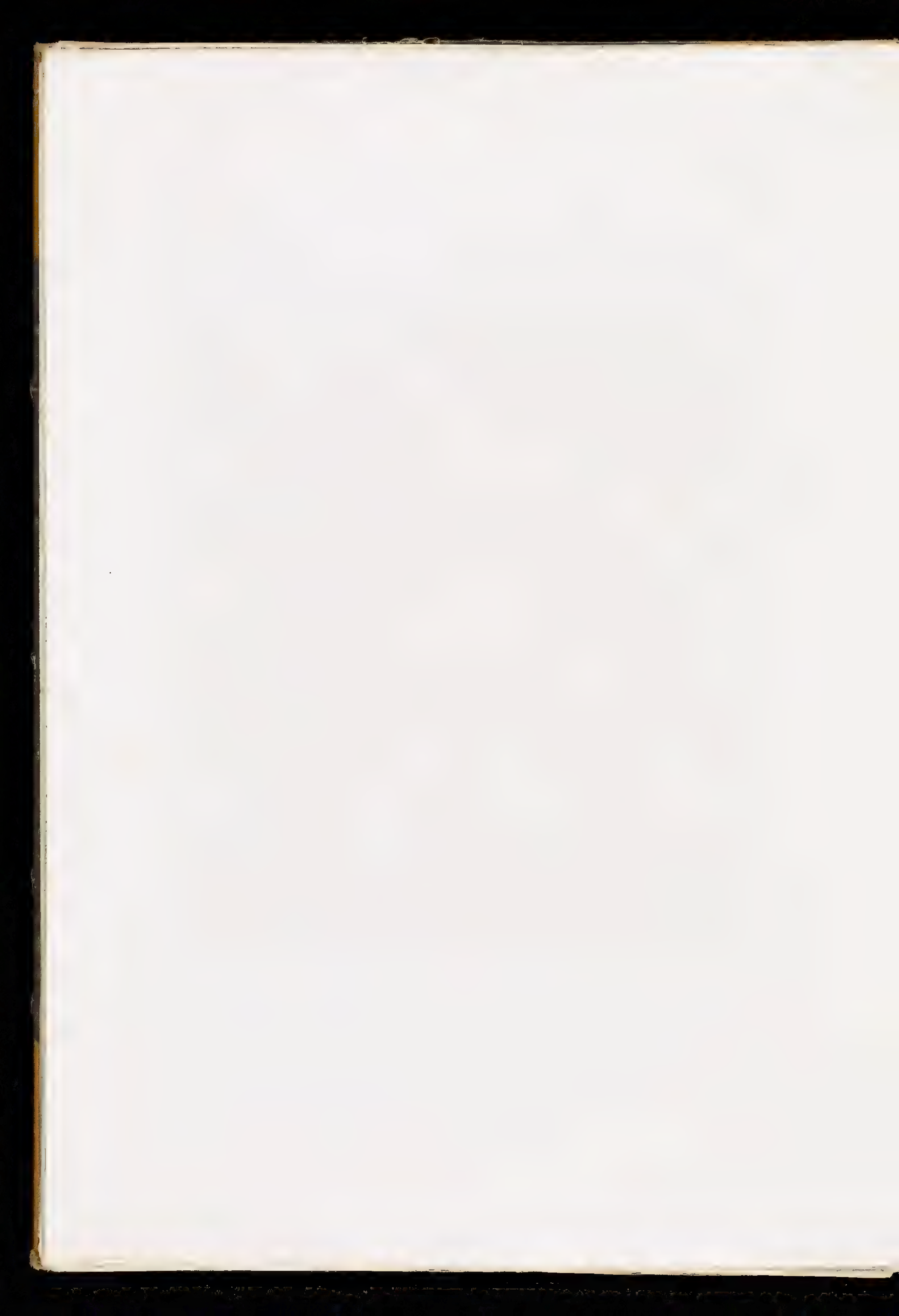
POLIDORO DA CARAVAGIO (1495? 1543) TROPHÉES



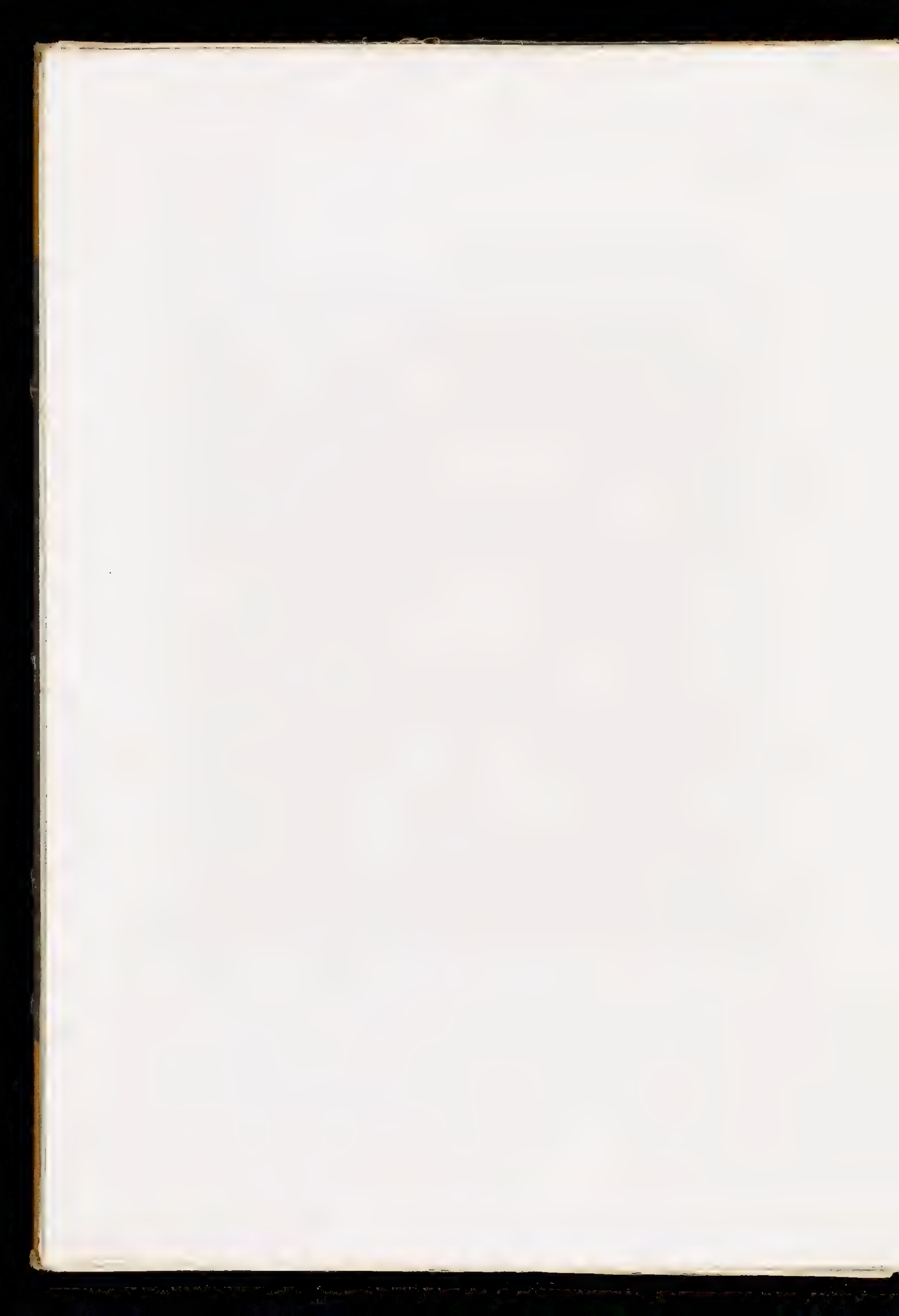

Franc m ia Pittore da Modana
detto el Zoppino



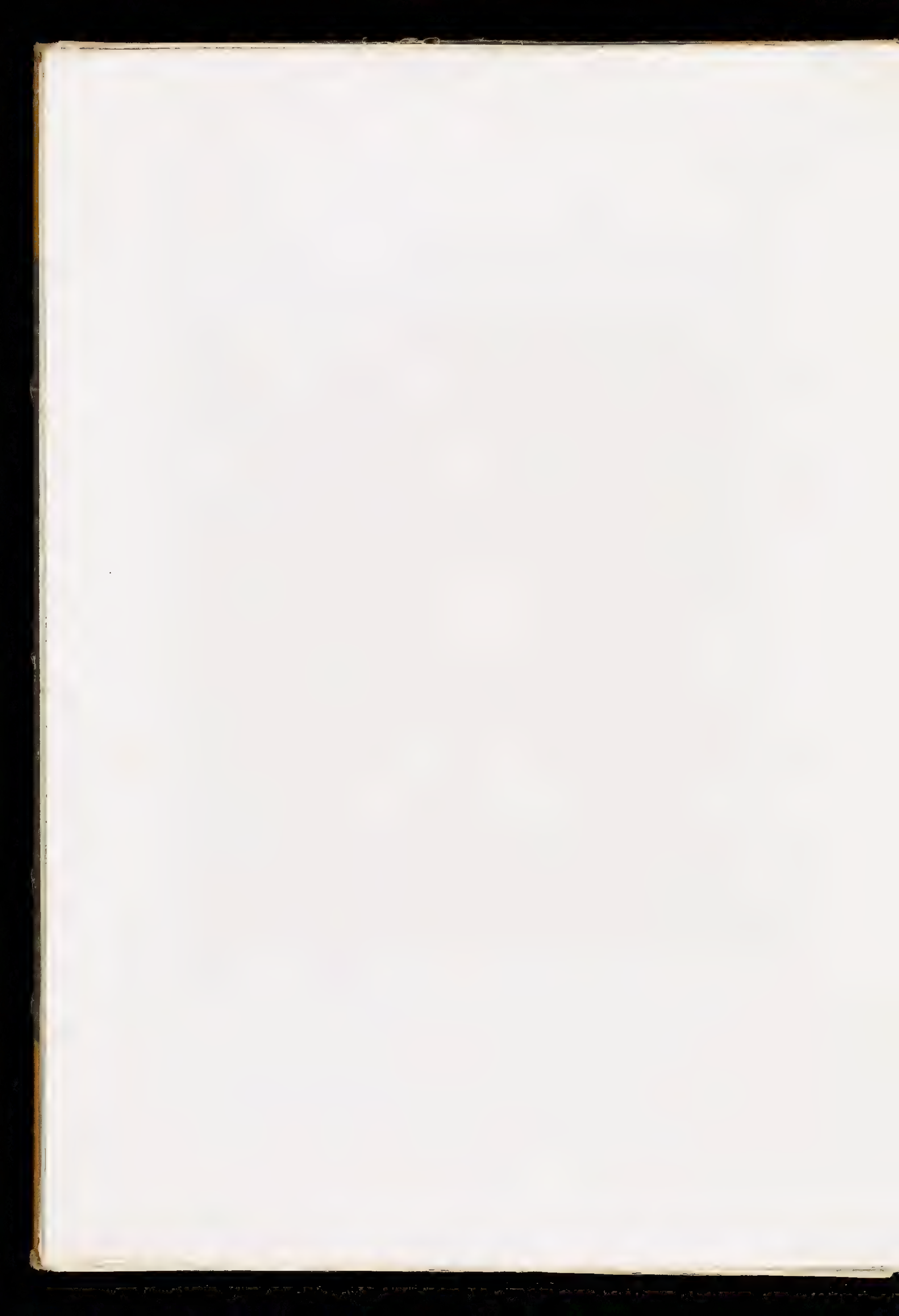




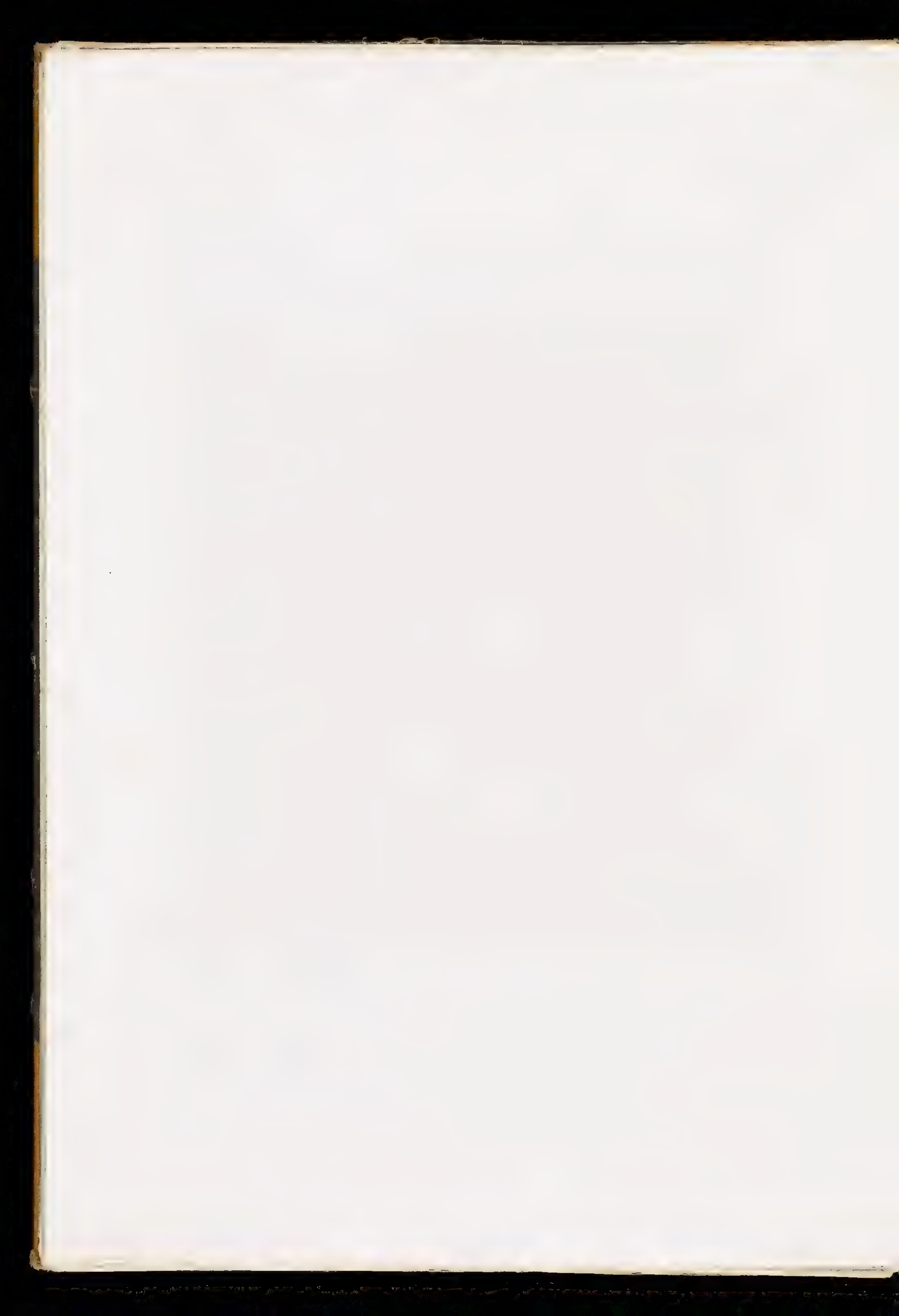




ECOLE ITALIENNE G VASARI (1511 1574)



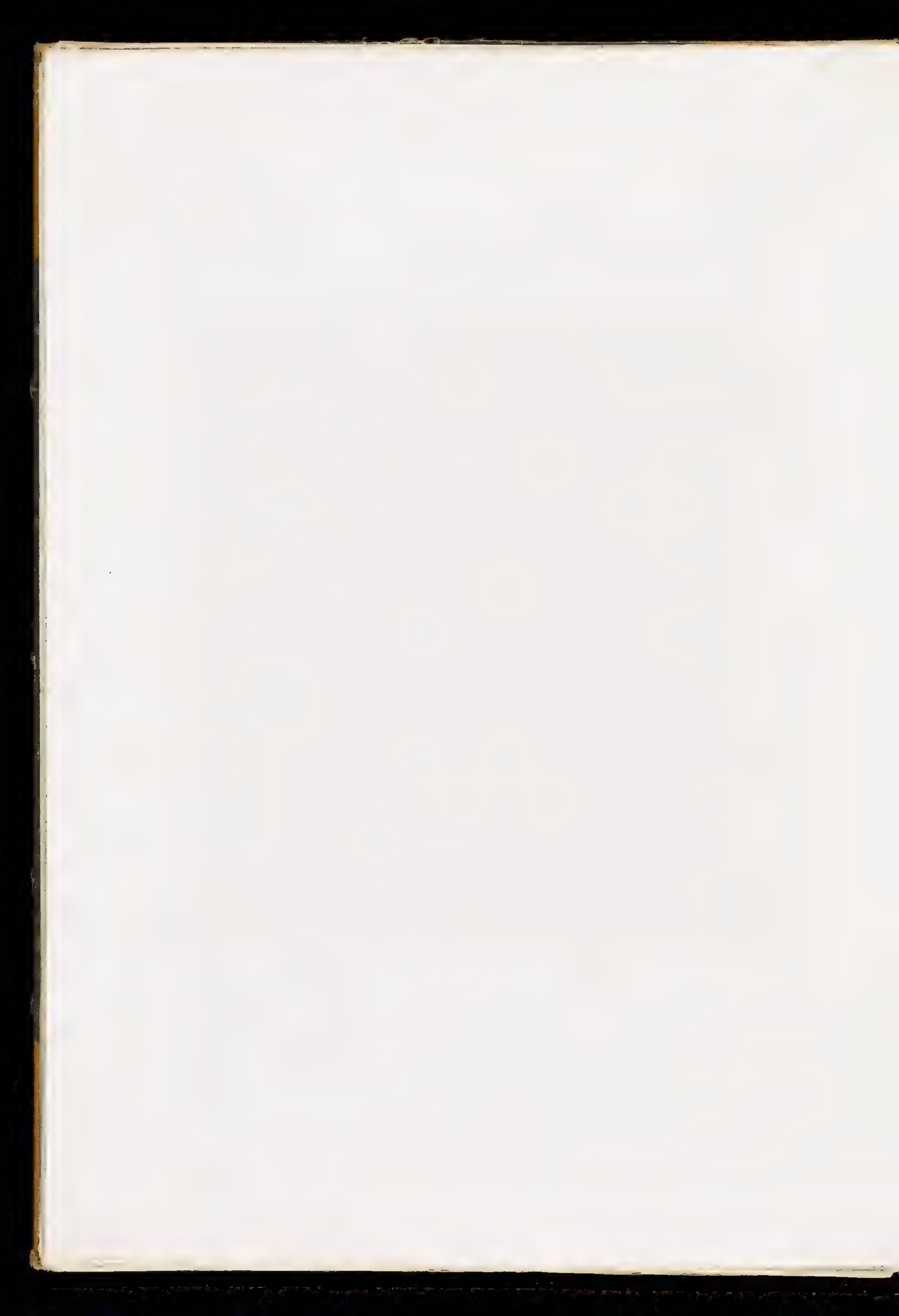








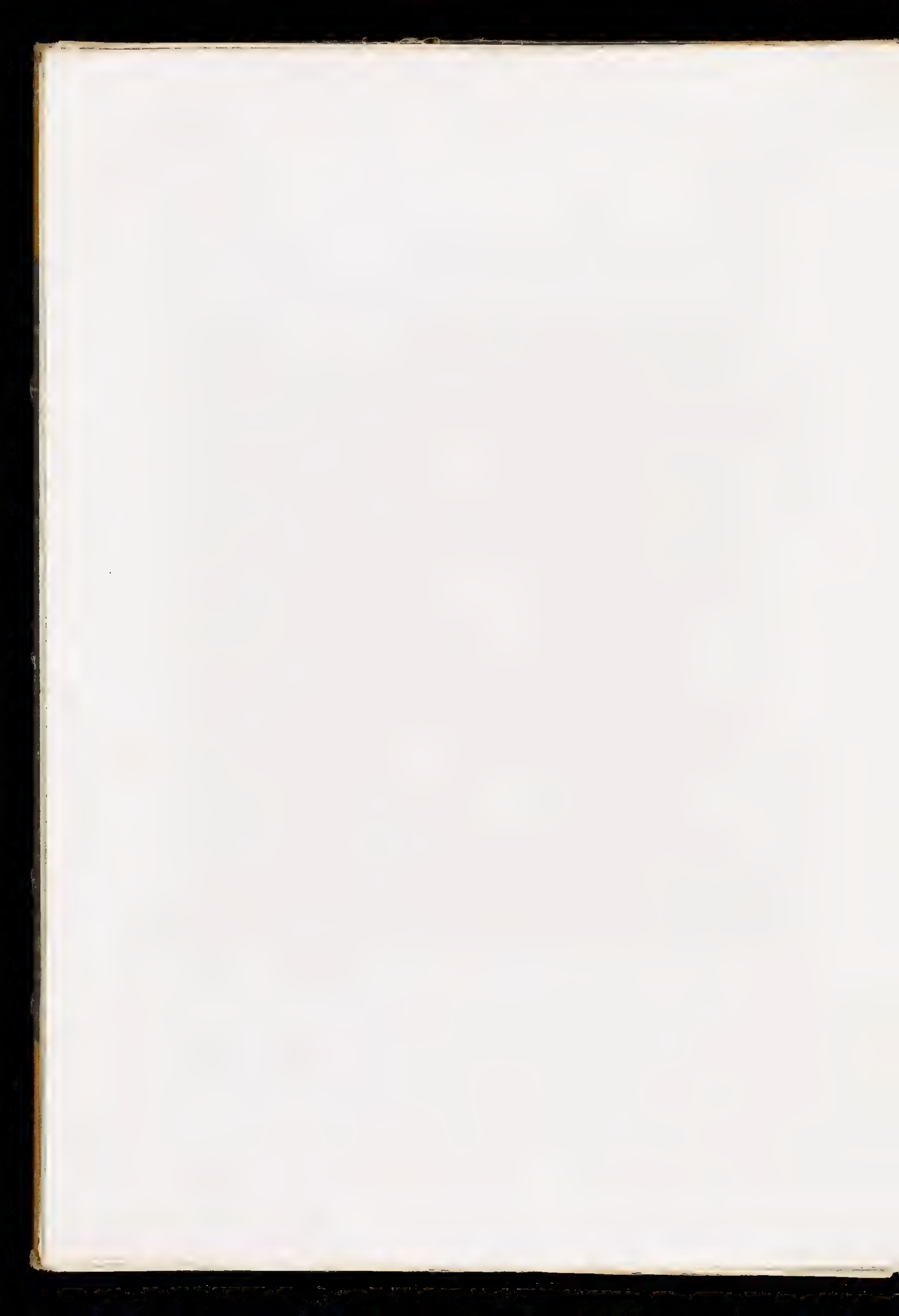
ÉCOLES D'ITALIE XVIe SIÈCLE



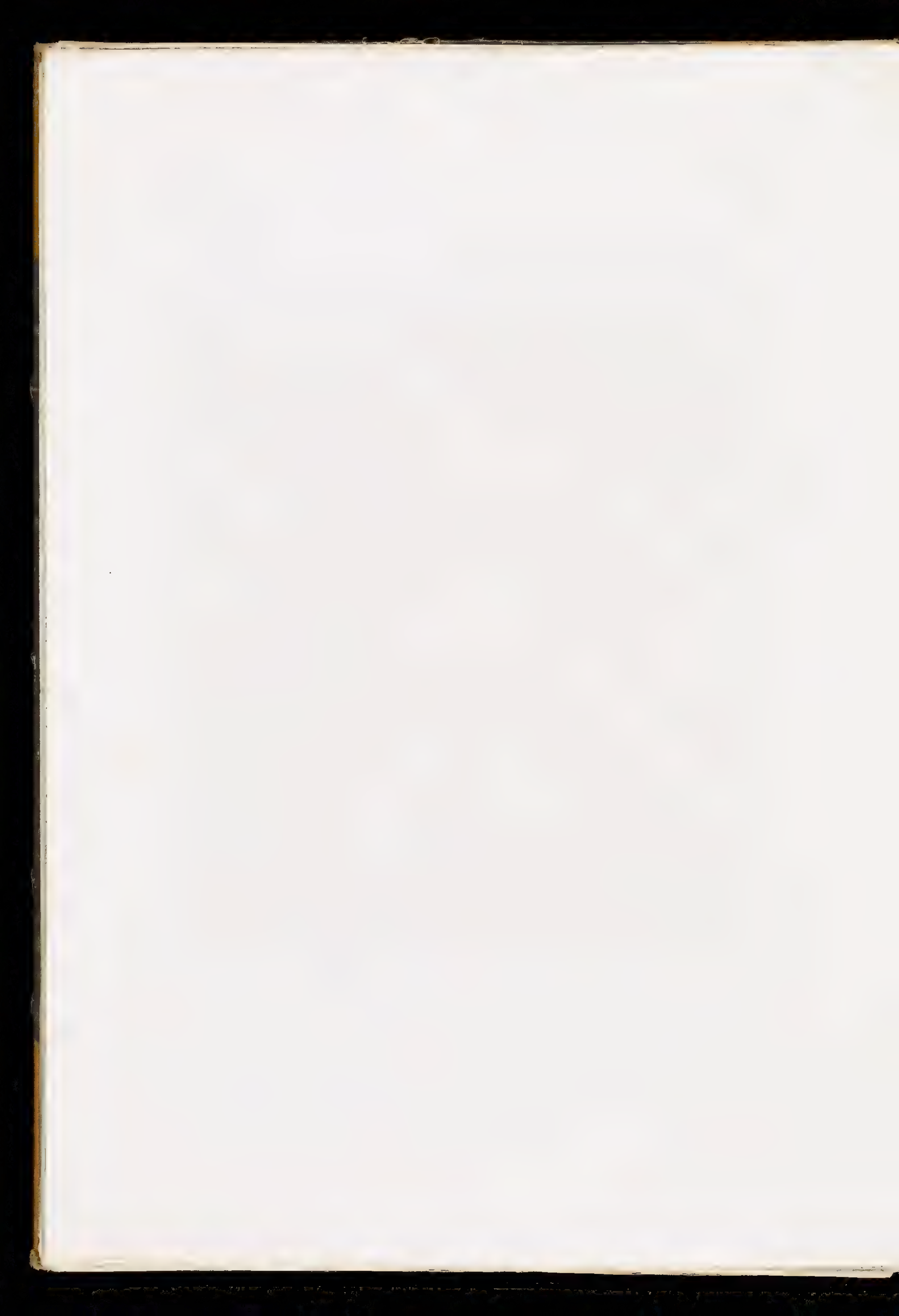


ÉCOLE ITALIENNE NICCOLO DELL'ABATE (1512 1571)
PROJET DE DÉCORATION POUR LA TOUR DE L'HORLOGE DU PALAIS PUBLIC DE BOLOGNE

Heliog Dujardin
A Quantin Imp Edit



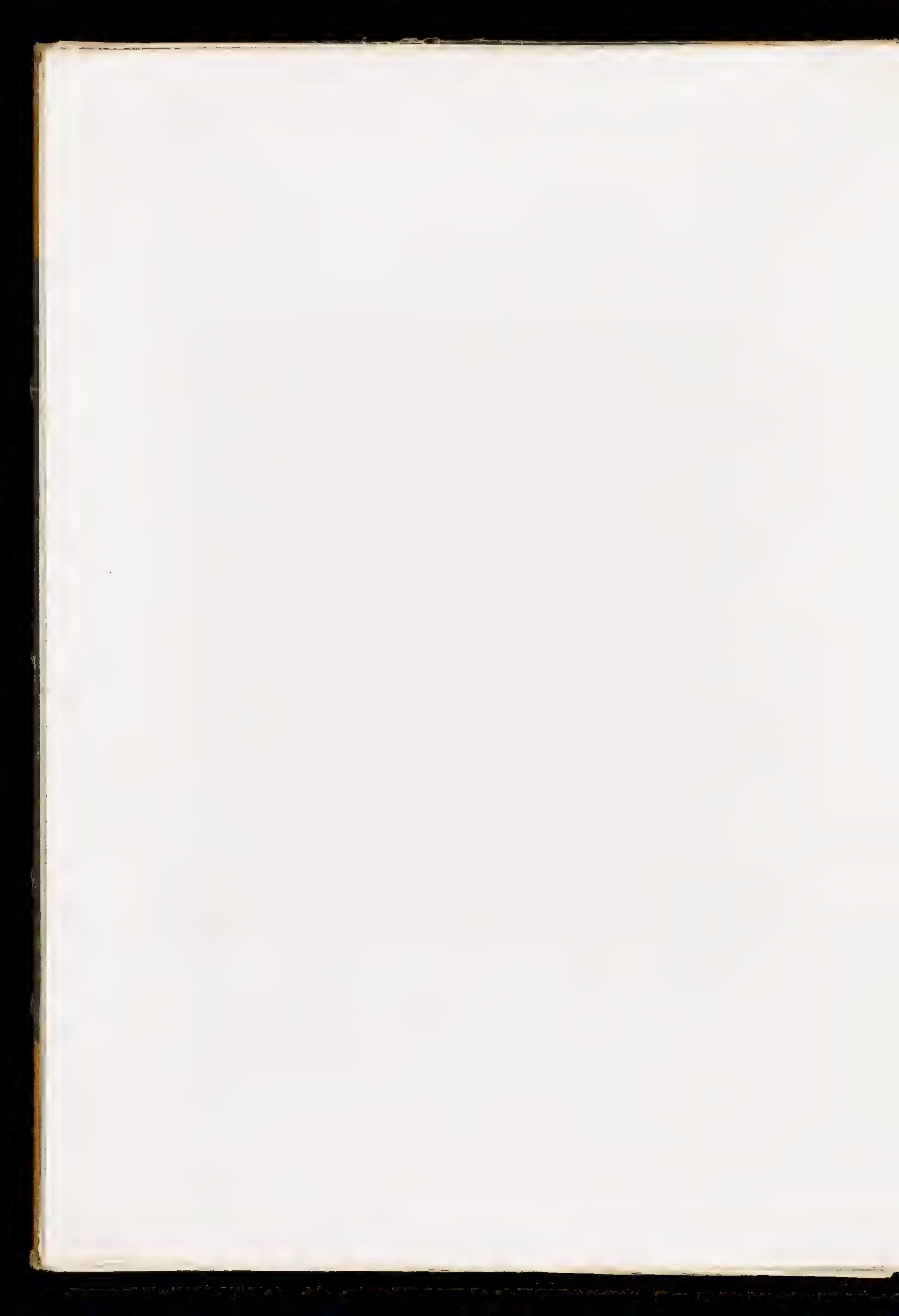




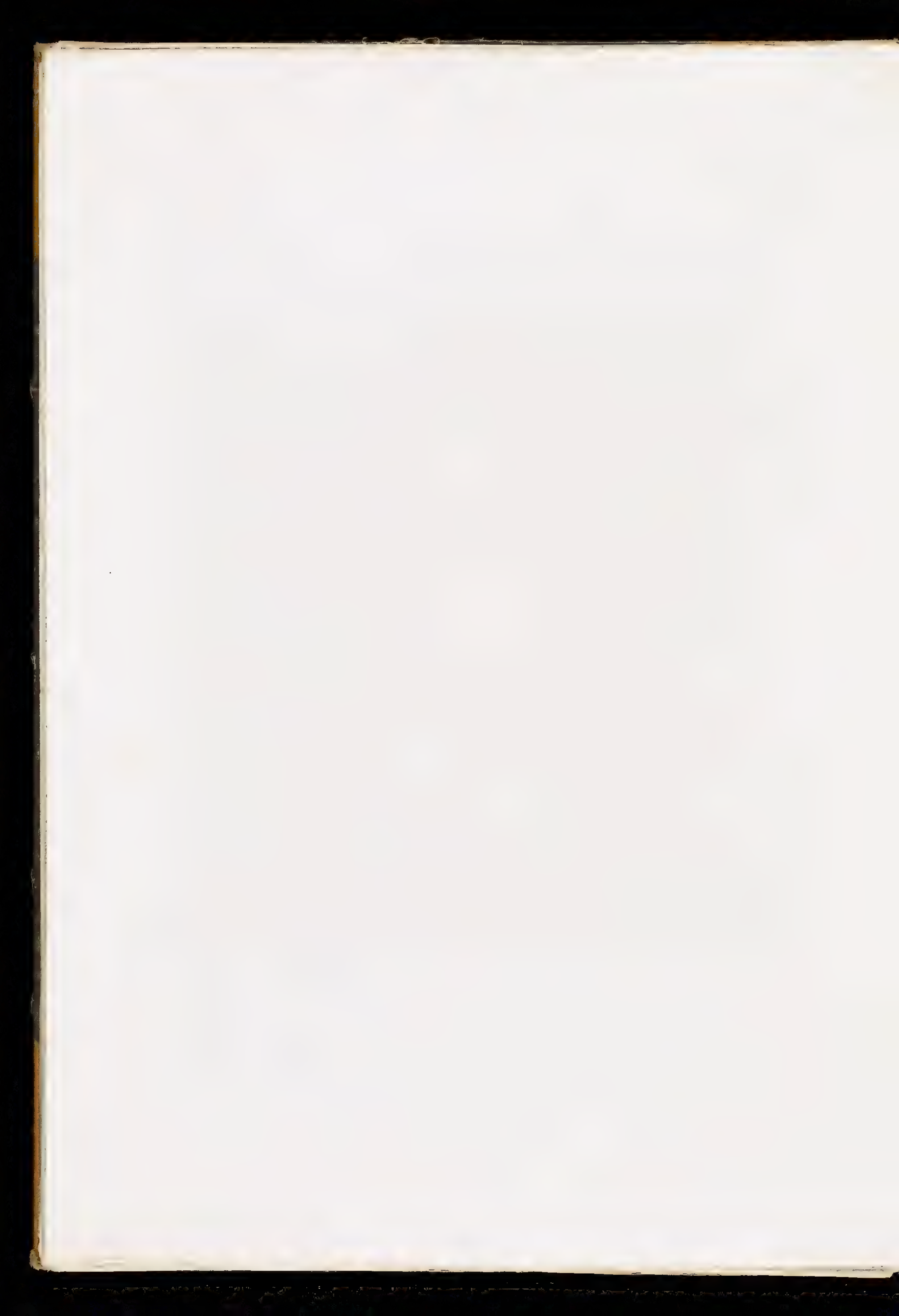




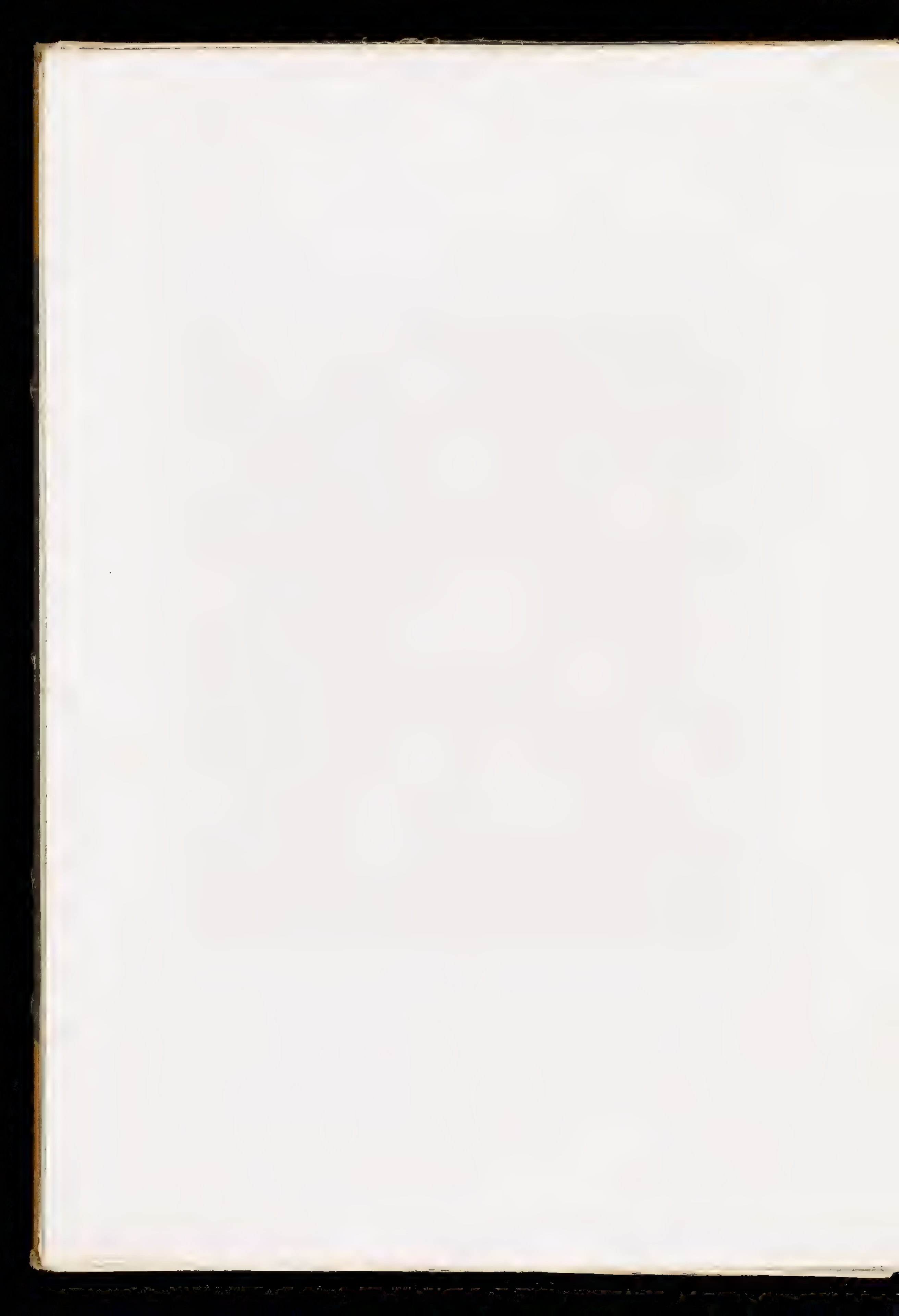
ECOLE ITALIENNE · A. ALGARDI (1602-1654)





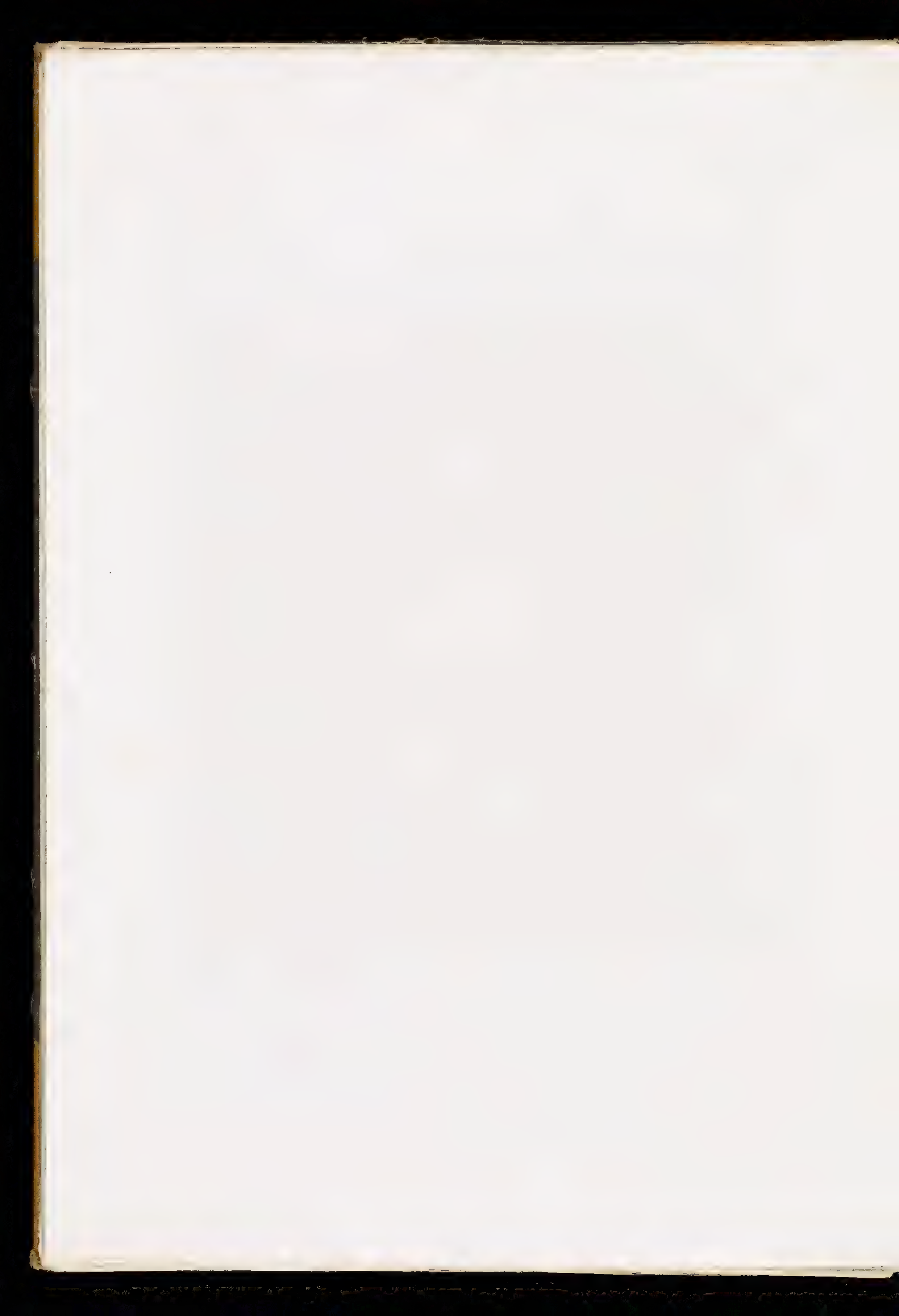








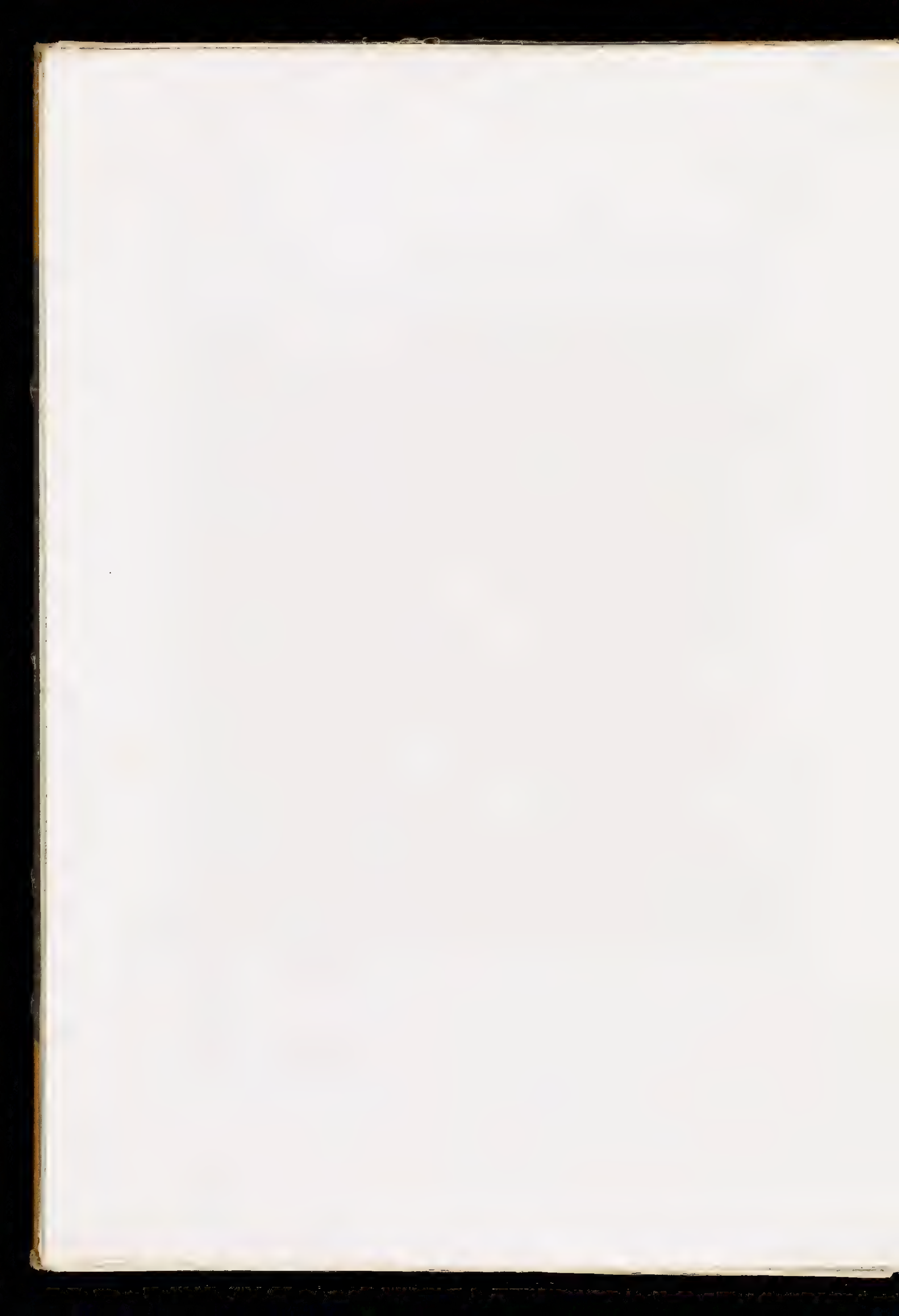
COLE ITALIENNE GALLI DIT IL BIBIENA



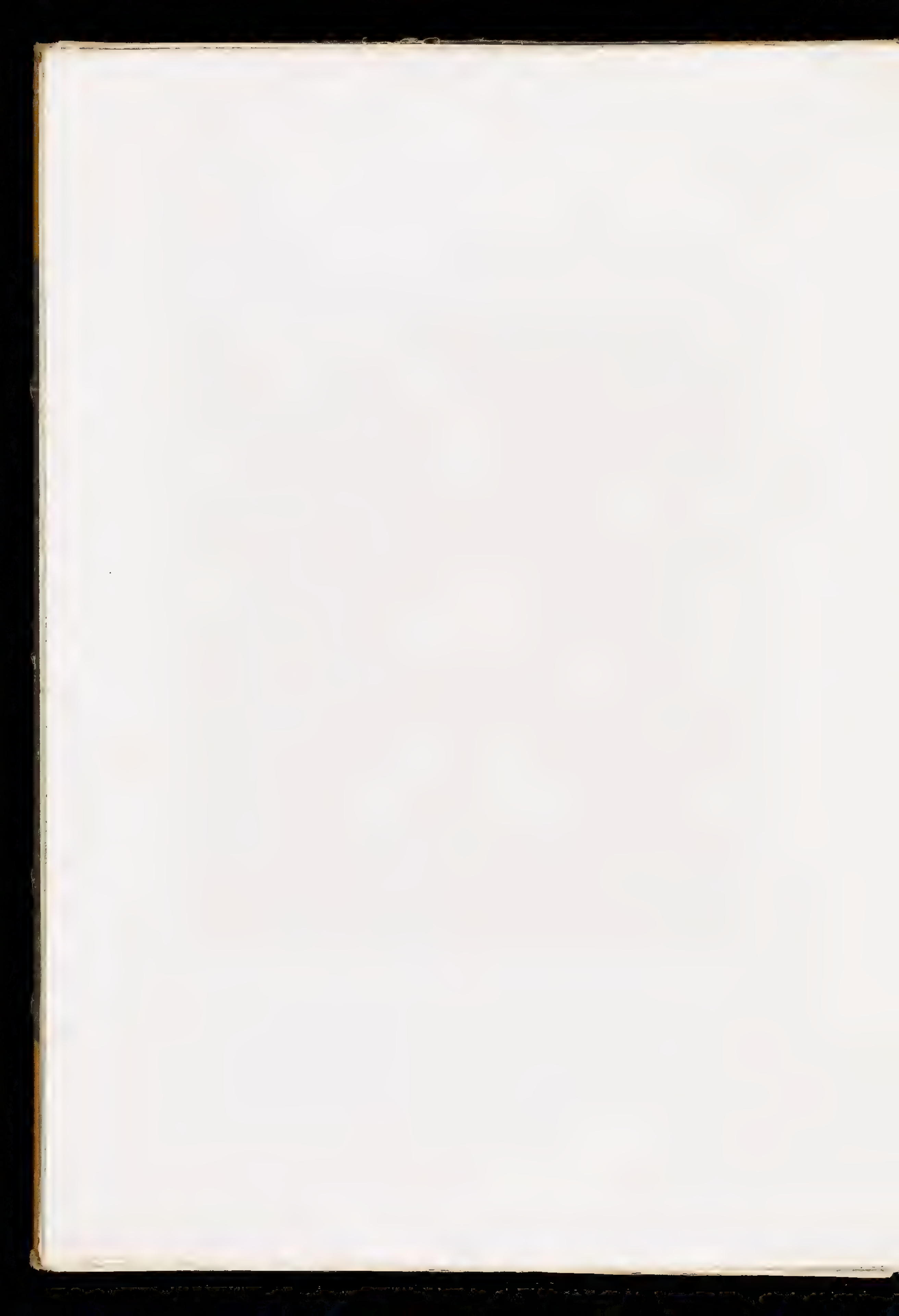




ÉCOLES D'ITALIE — XVIe SIÈCLE



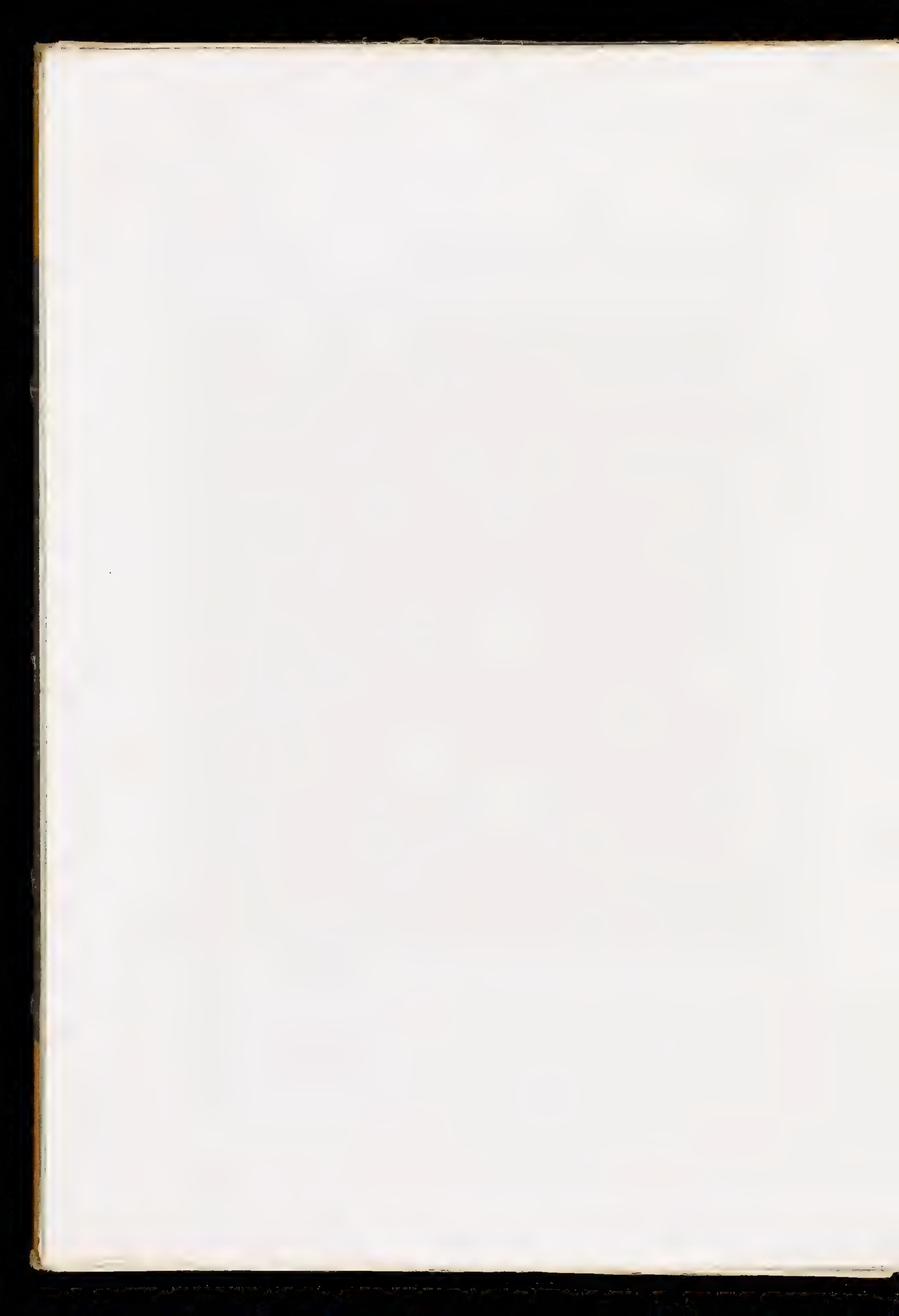




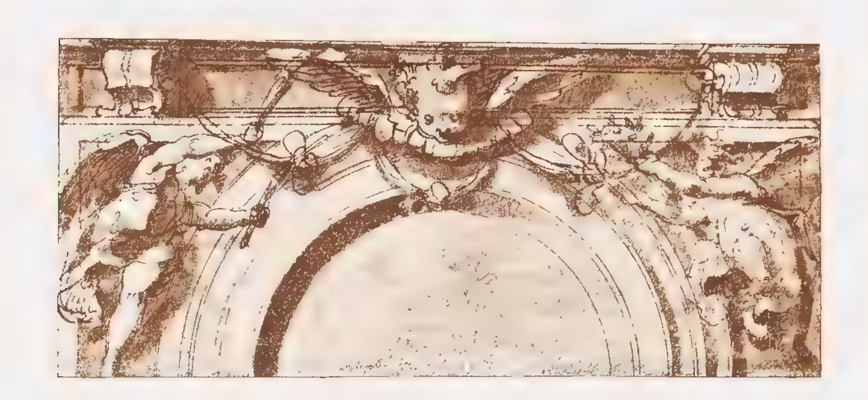




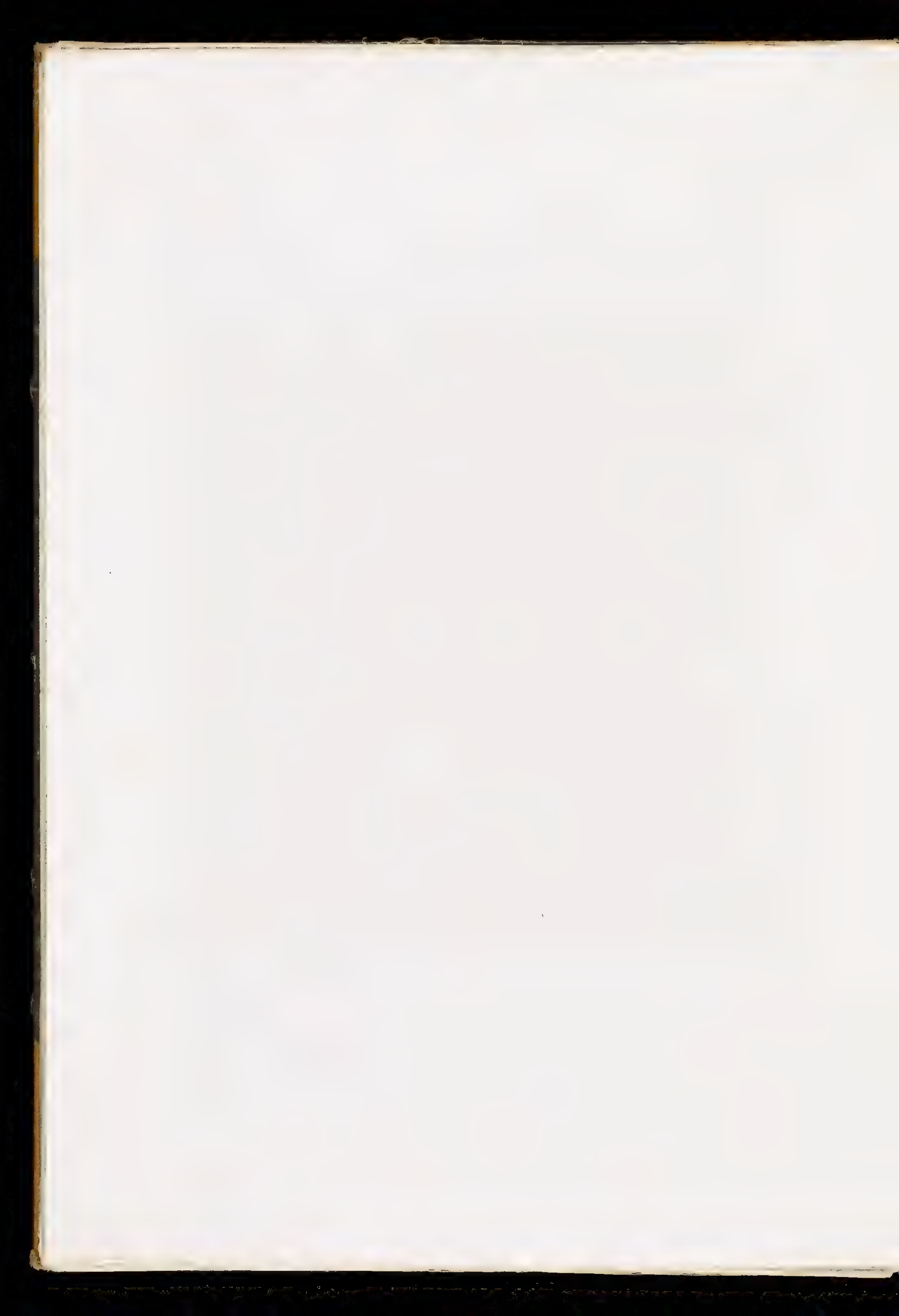






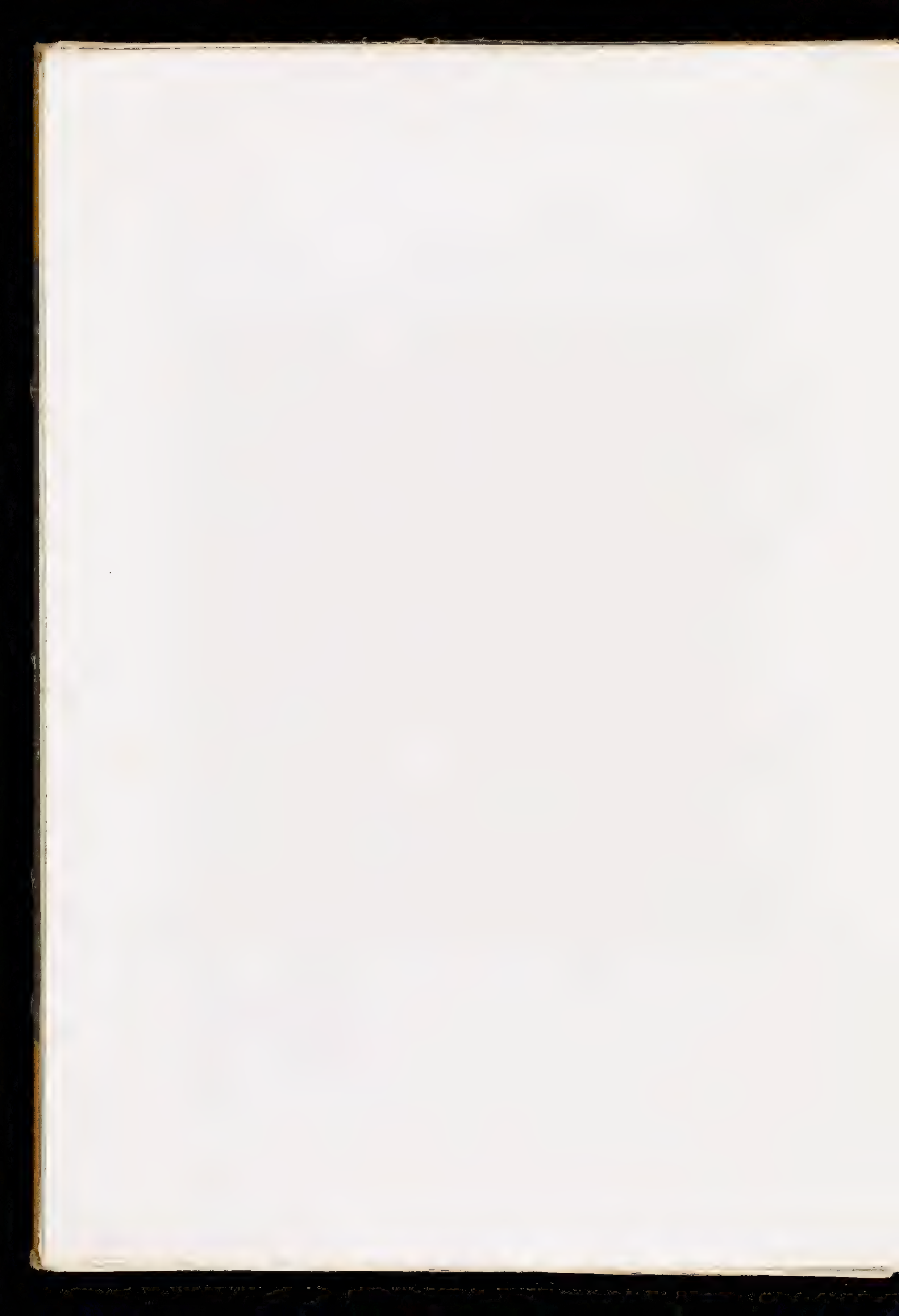






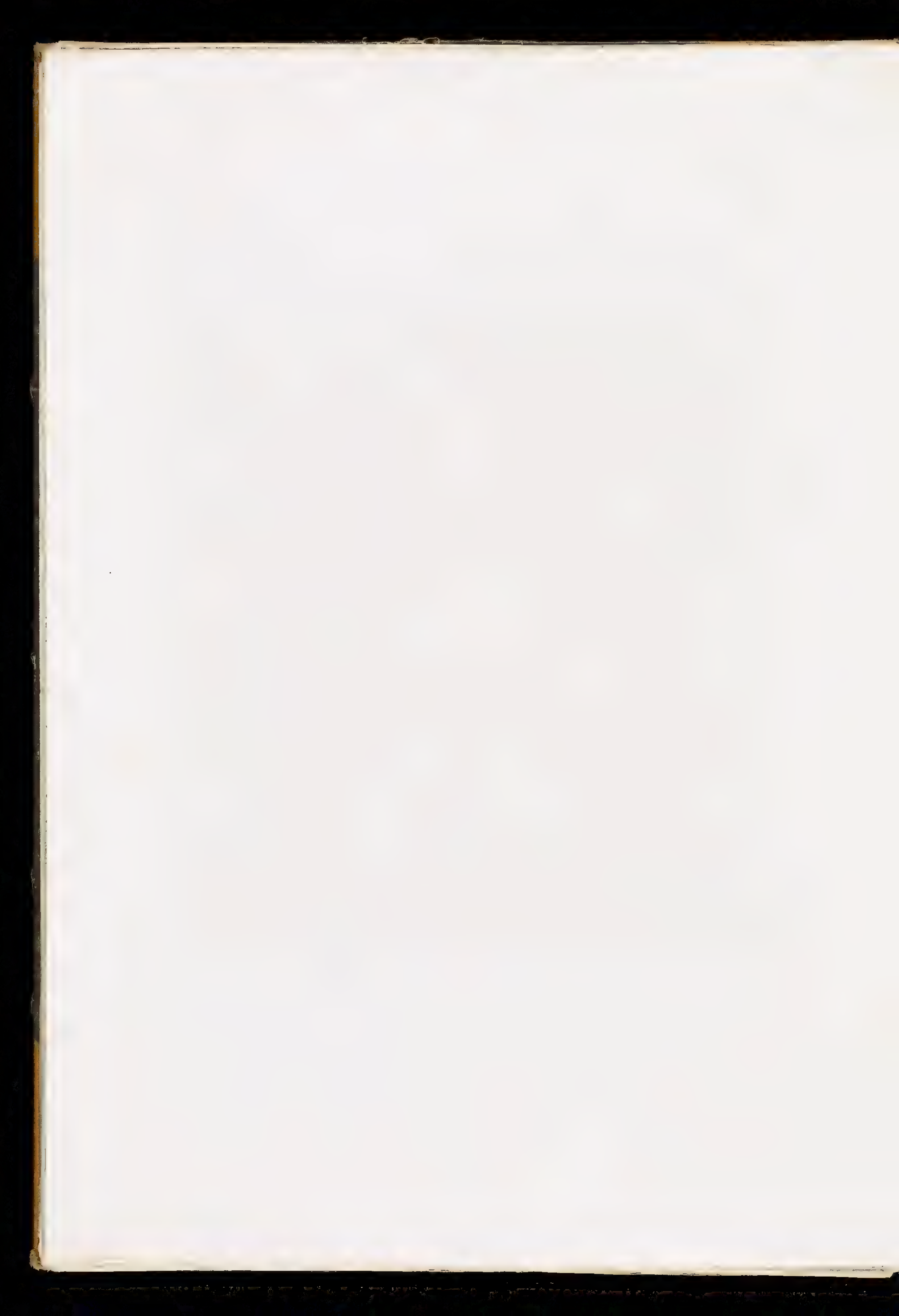


PINCEAU DE FEUILLAGE POUR UNE FRISE

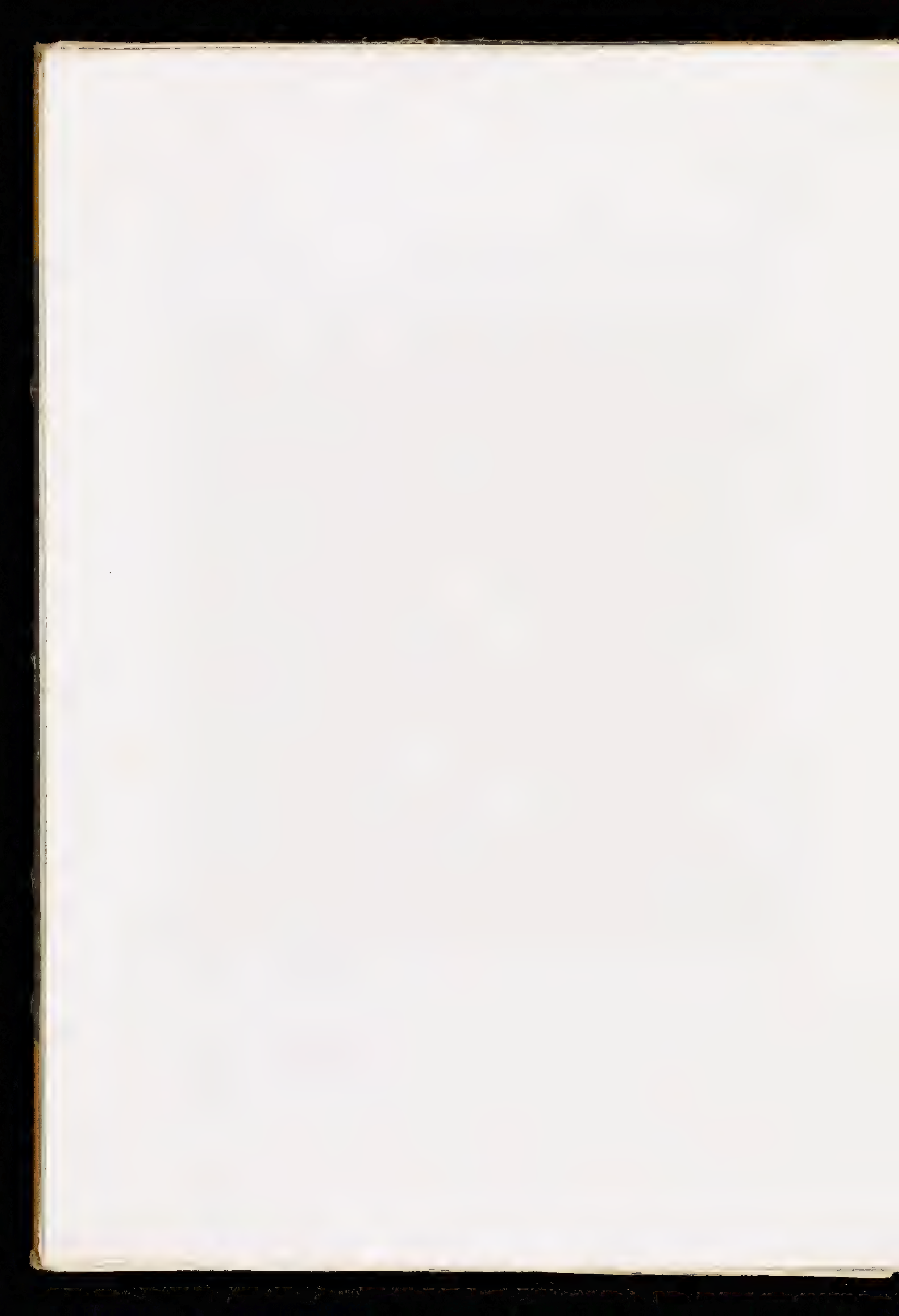






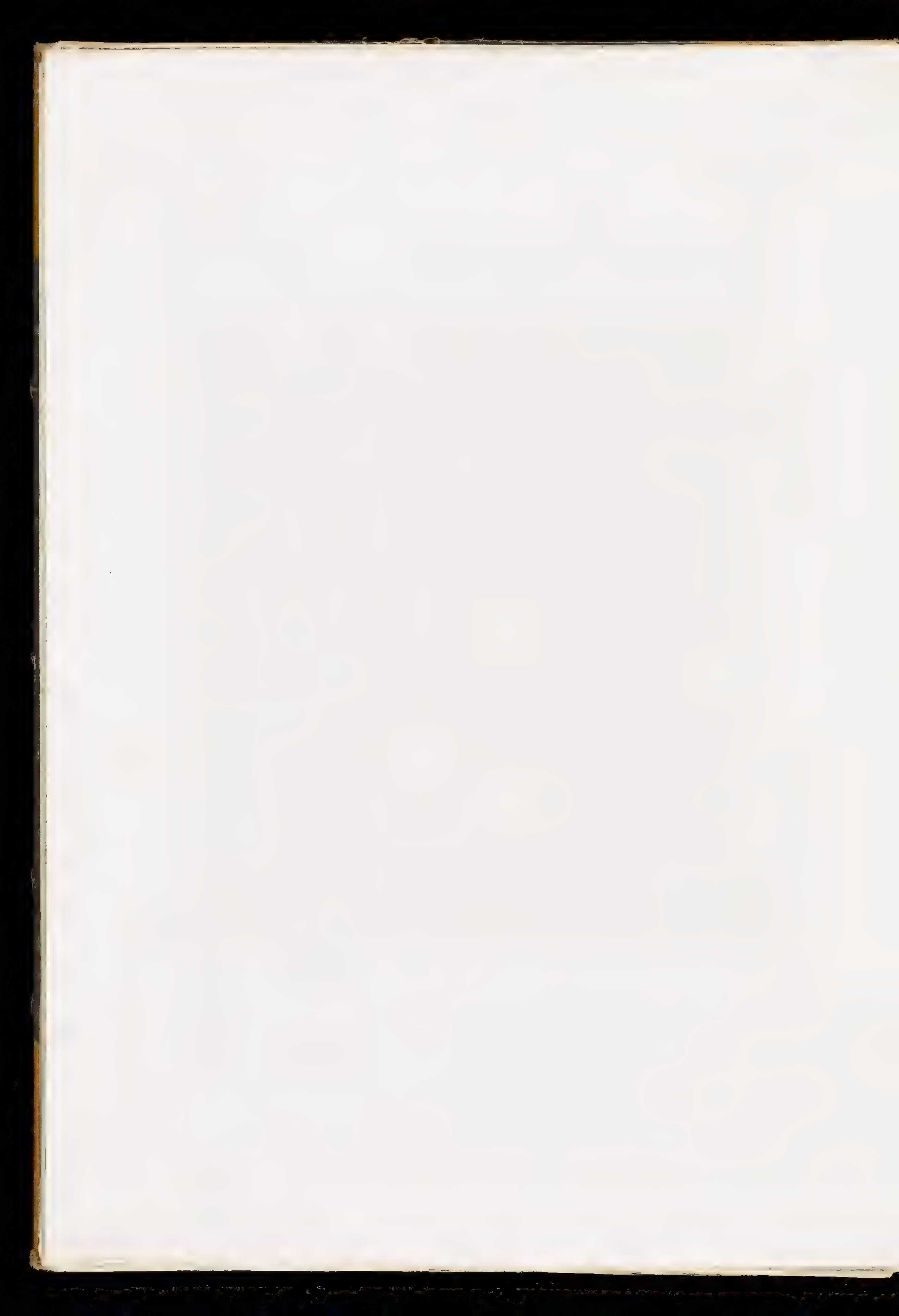




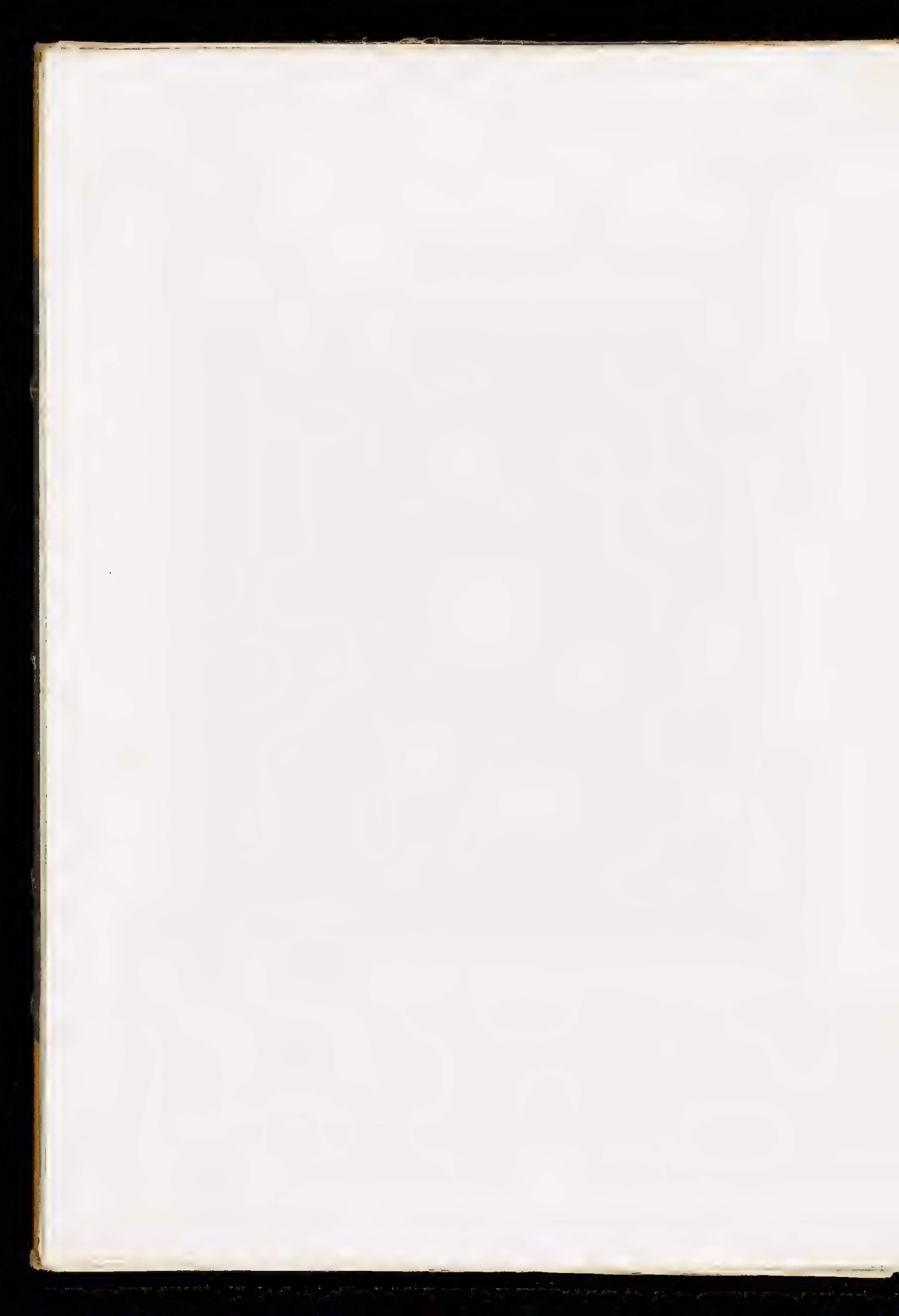




ÉCOLES D'ITALIE. XVIe SIÈCLE



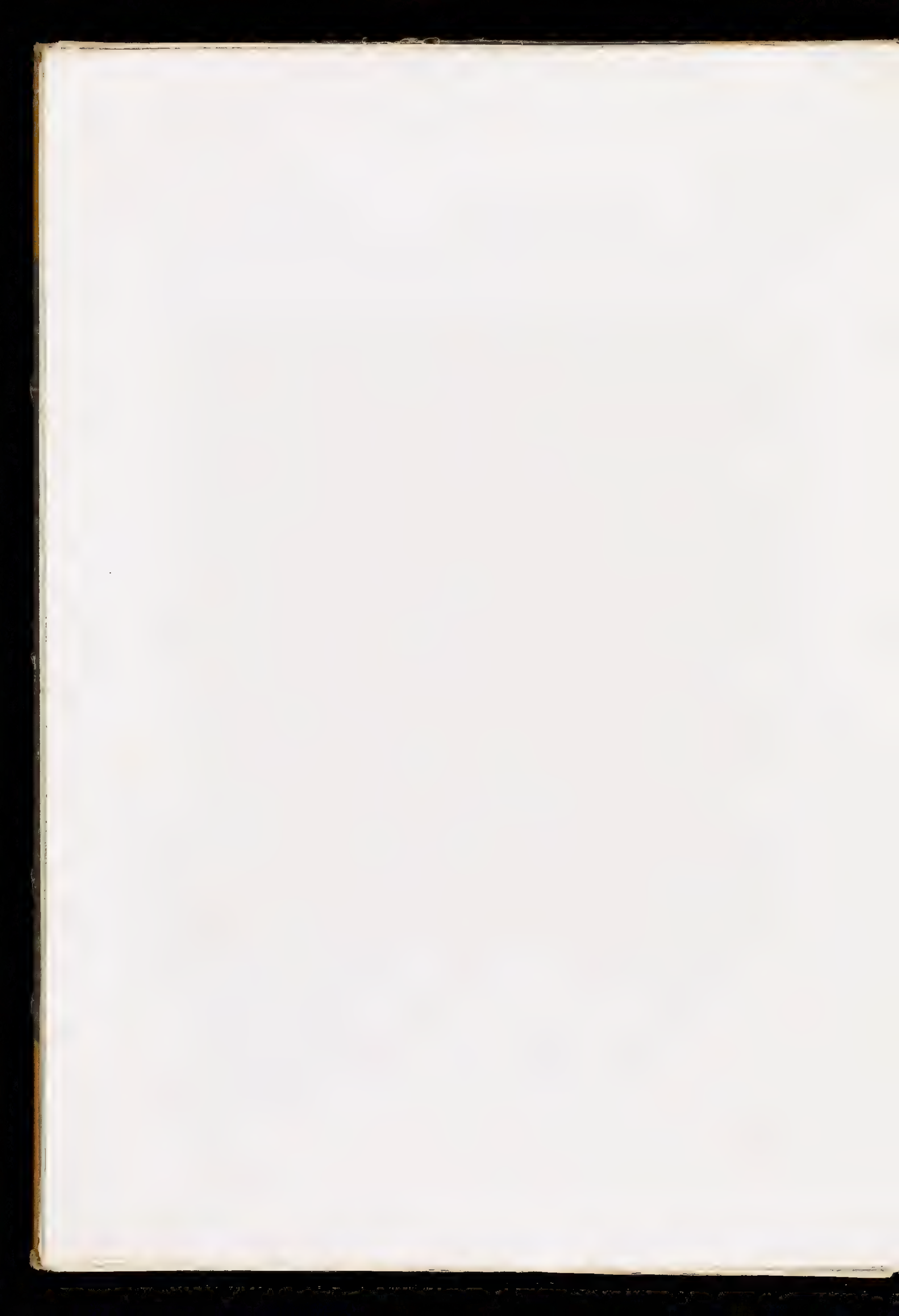




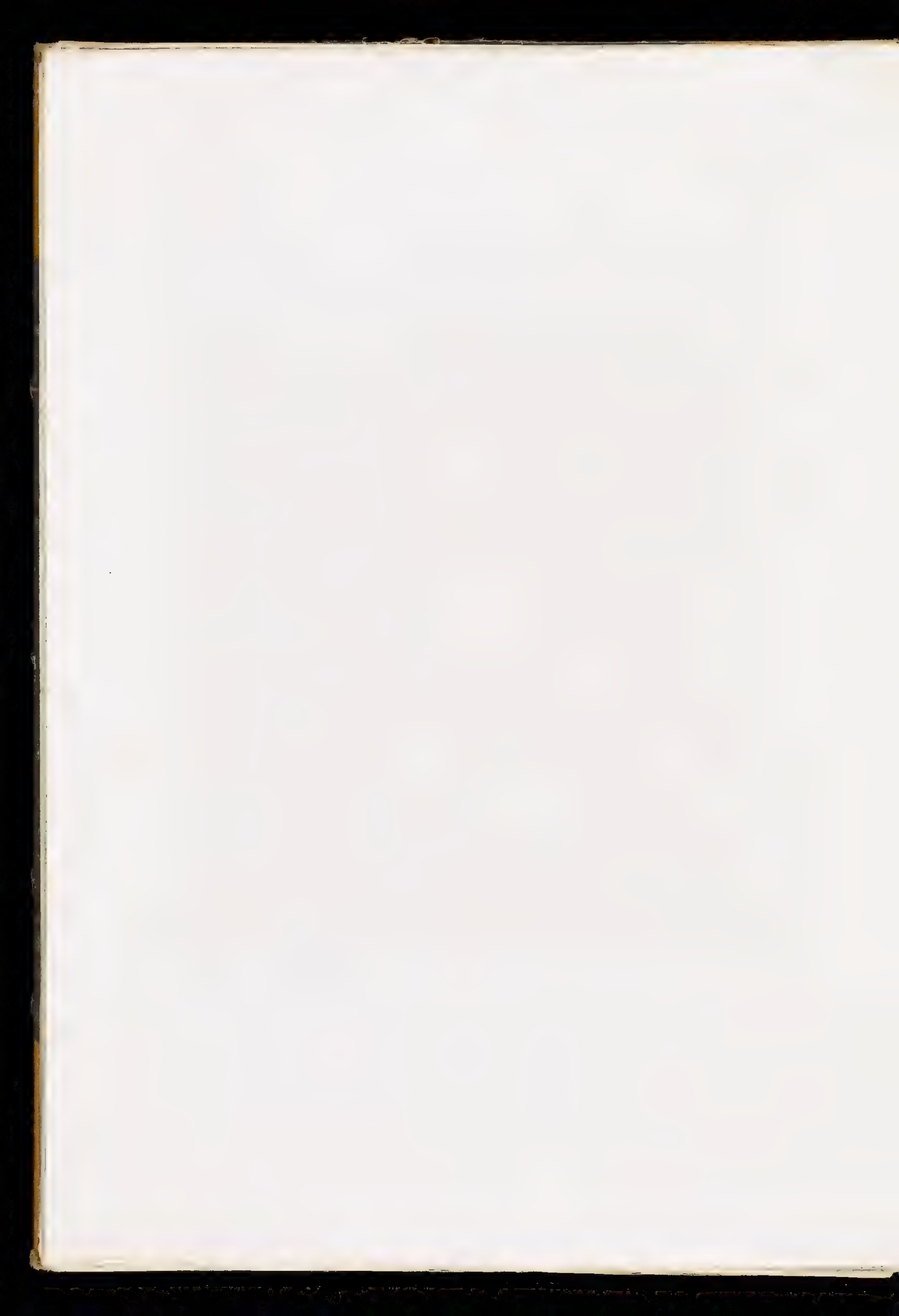




ÉCOLE ITALIENNE (XVIe SIÈCLE)

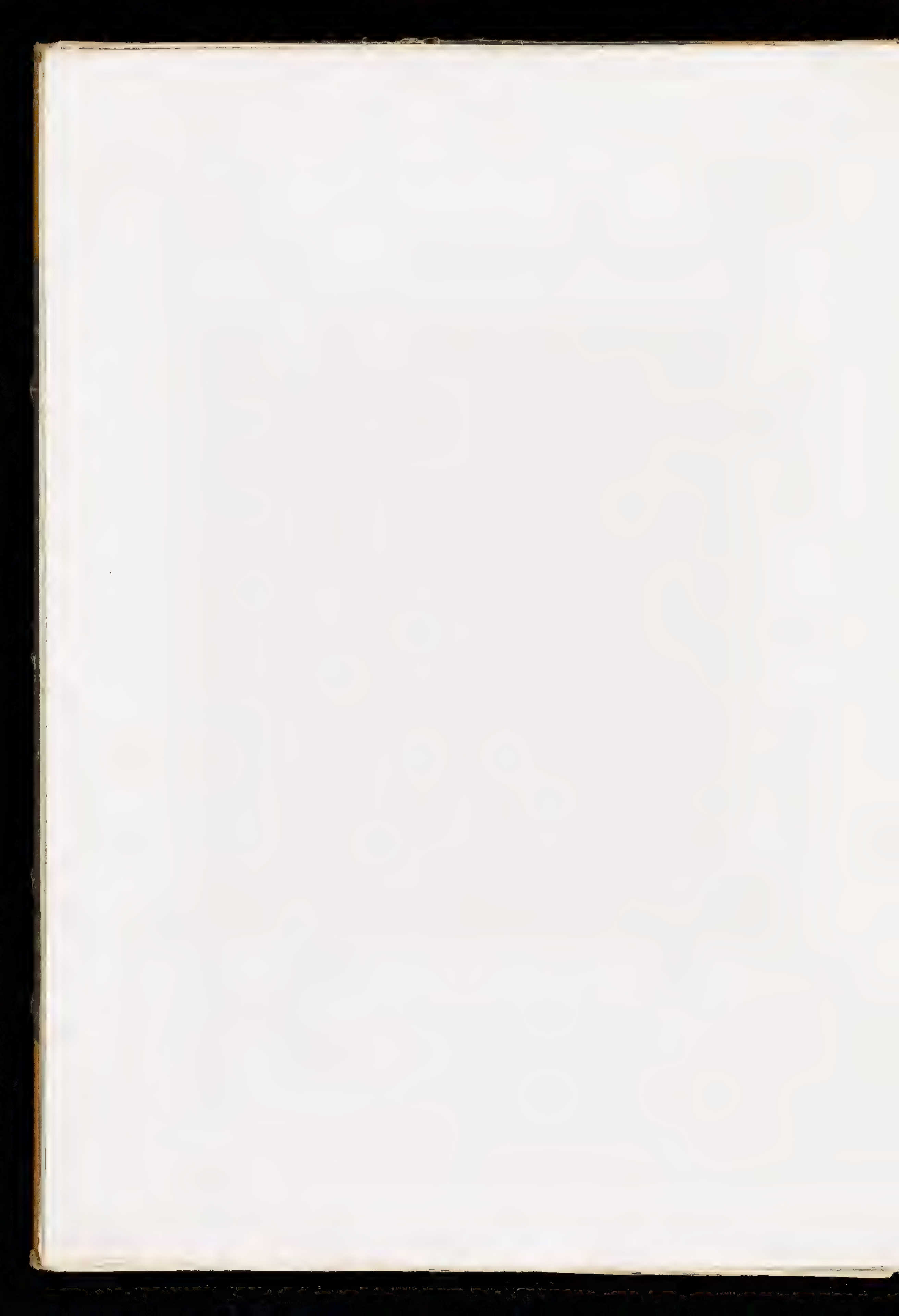




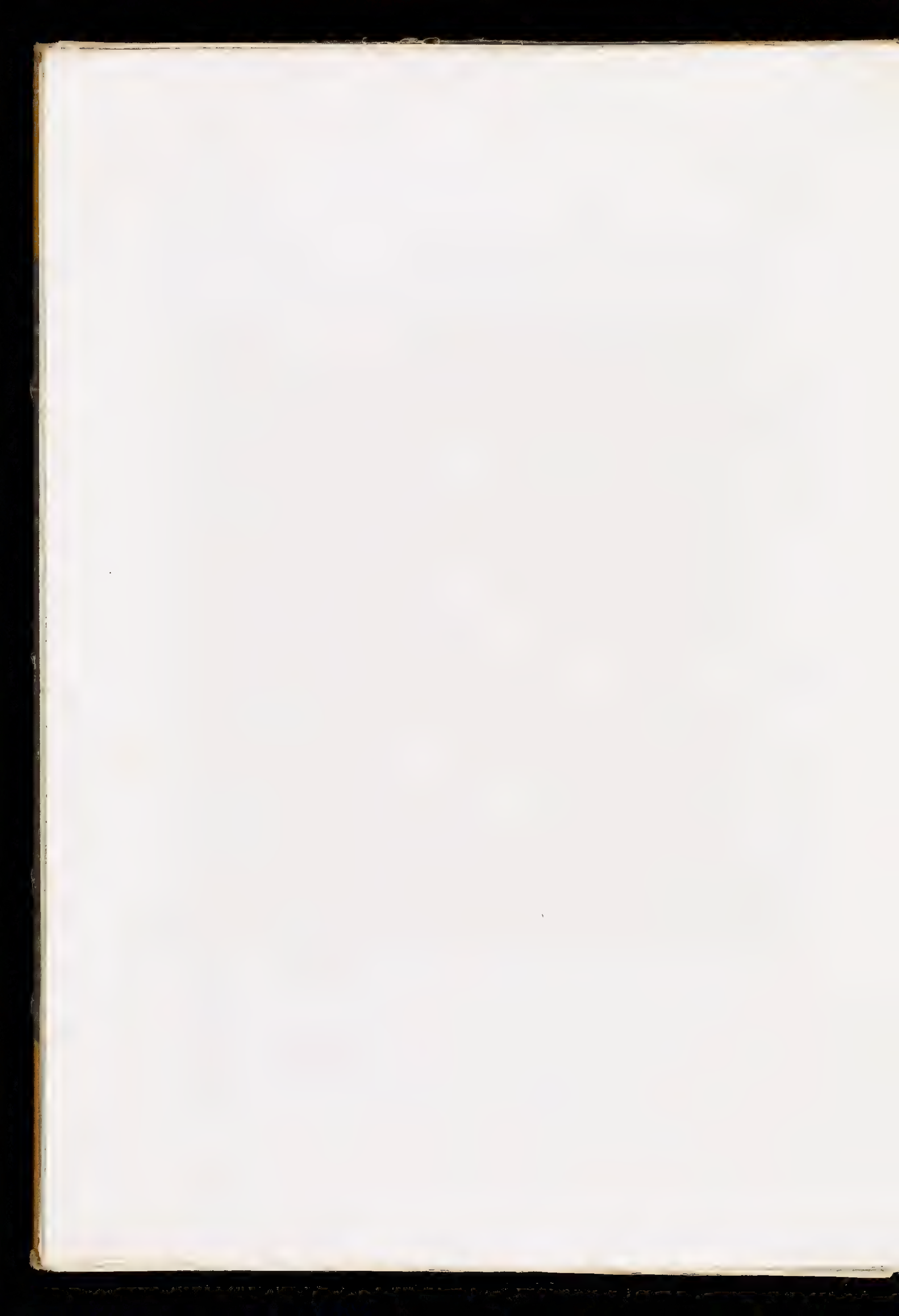


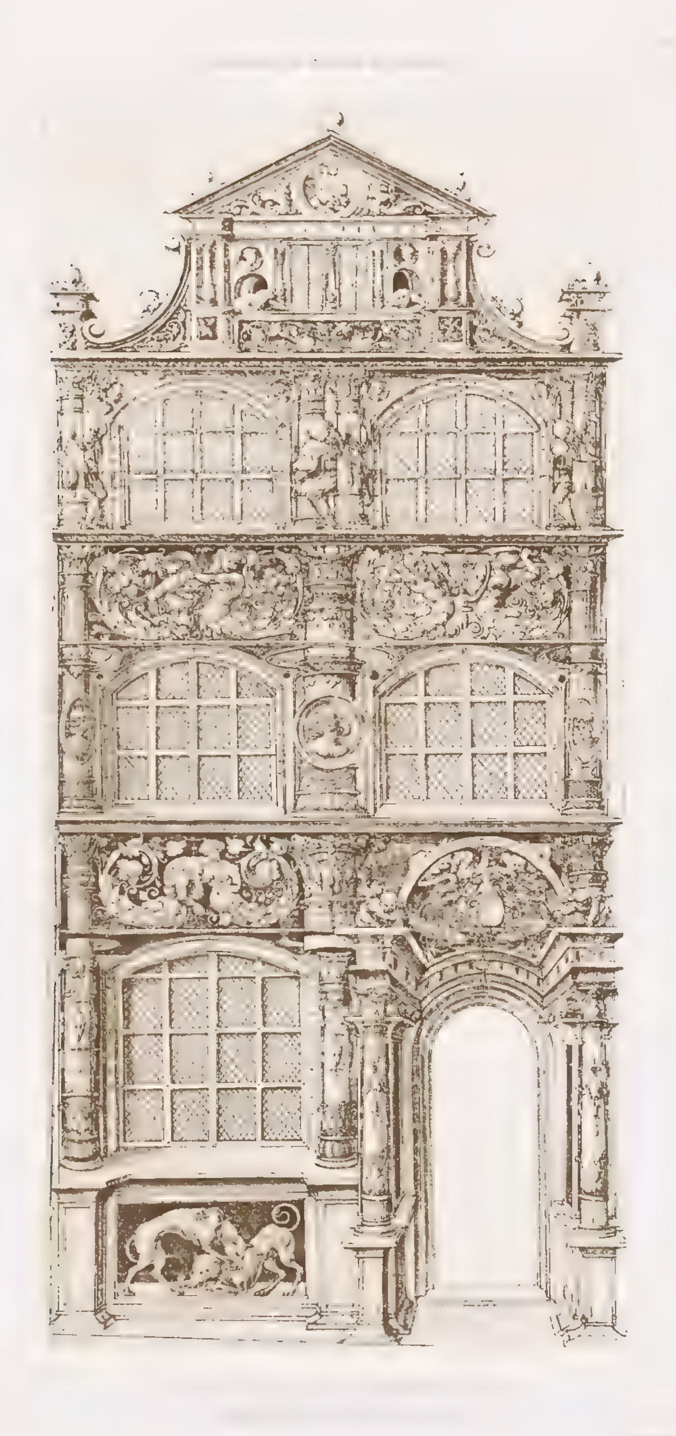


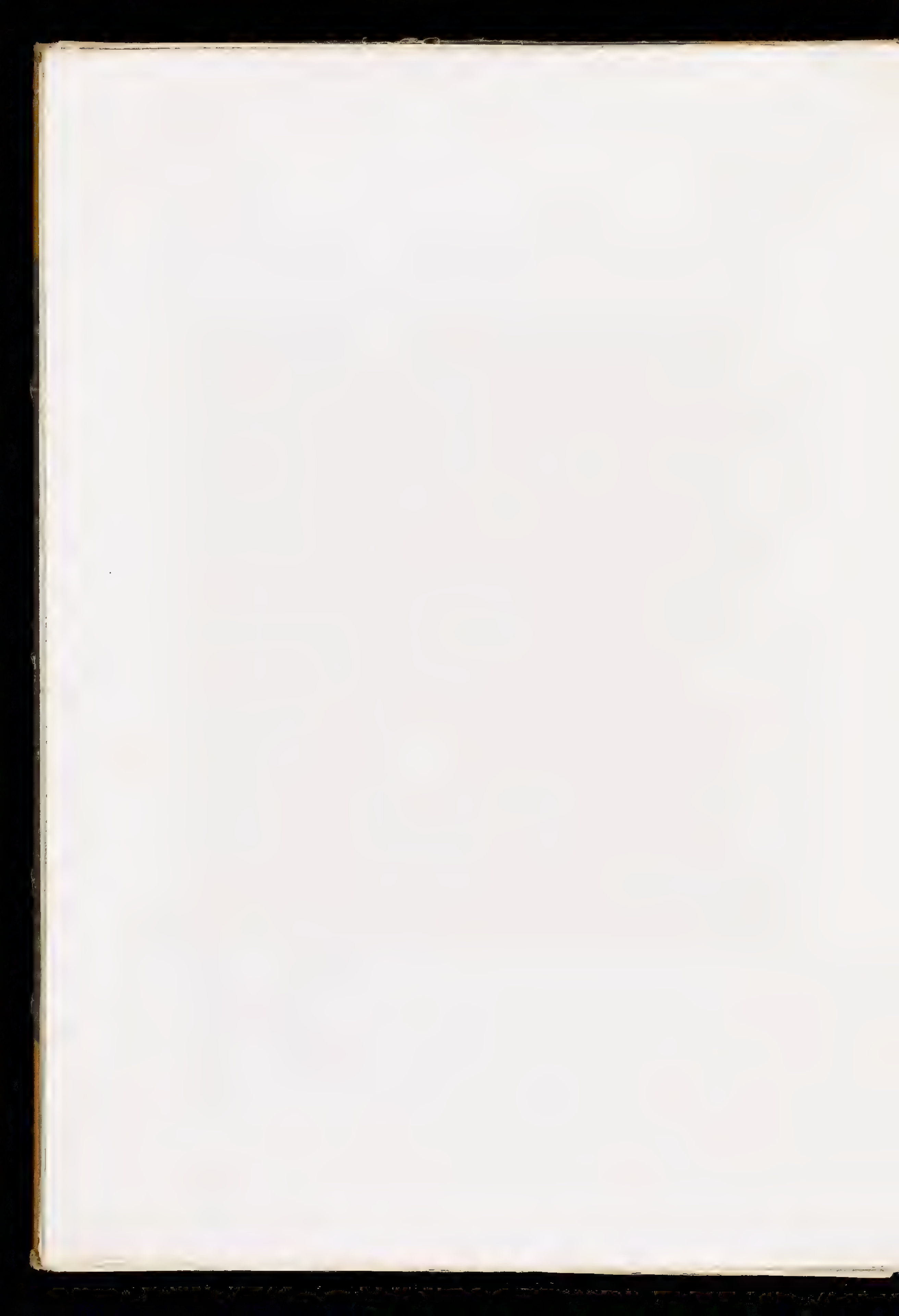
ECOLES





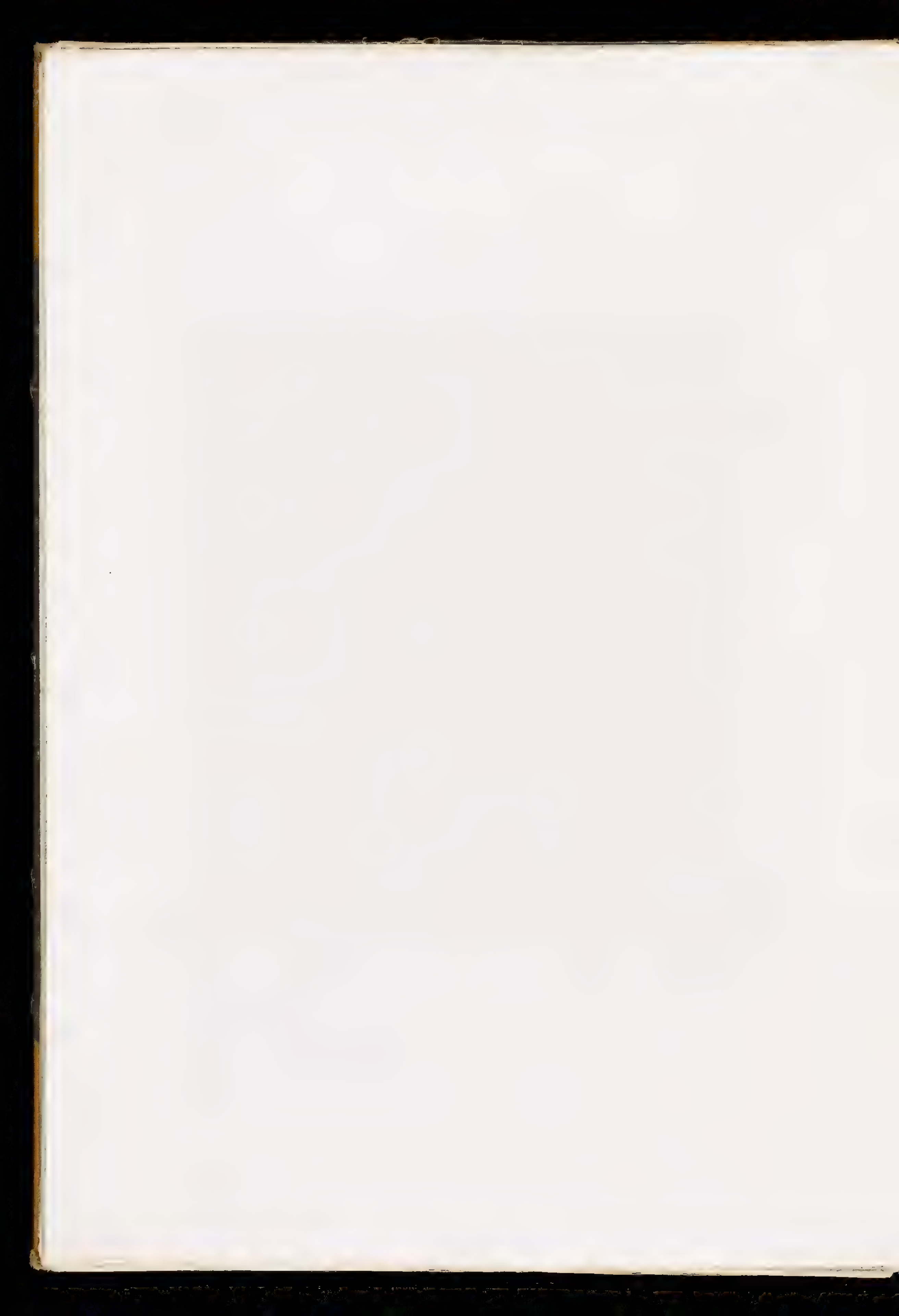




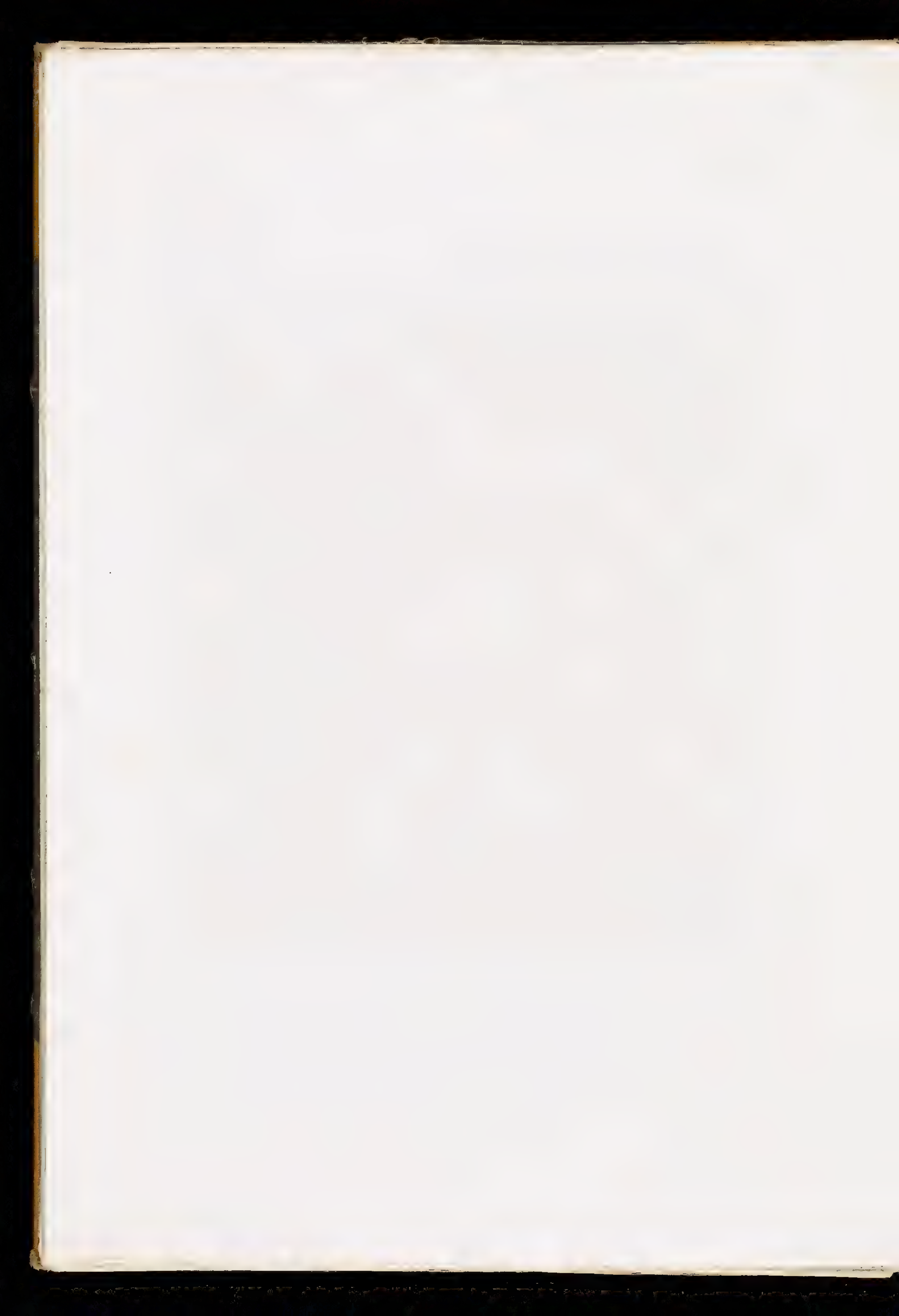




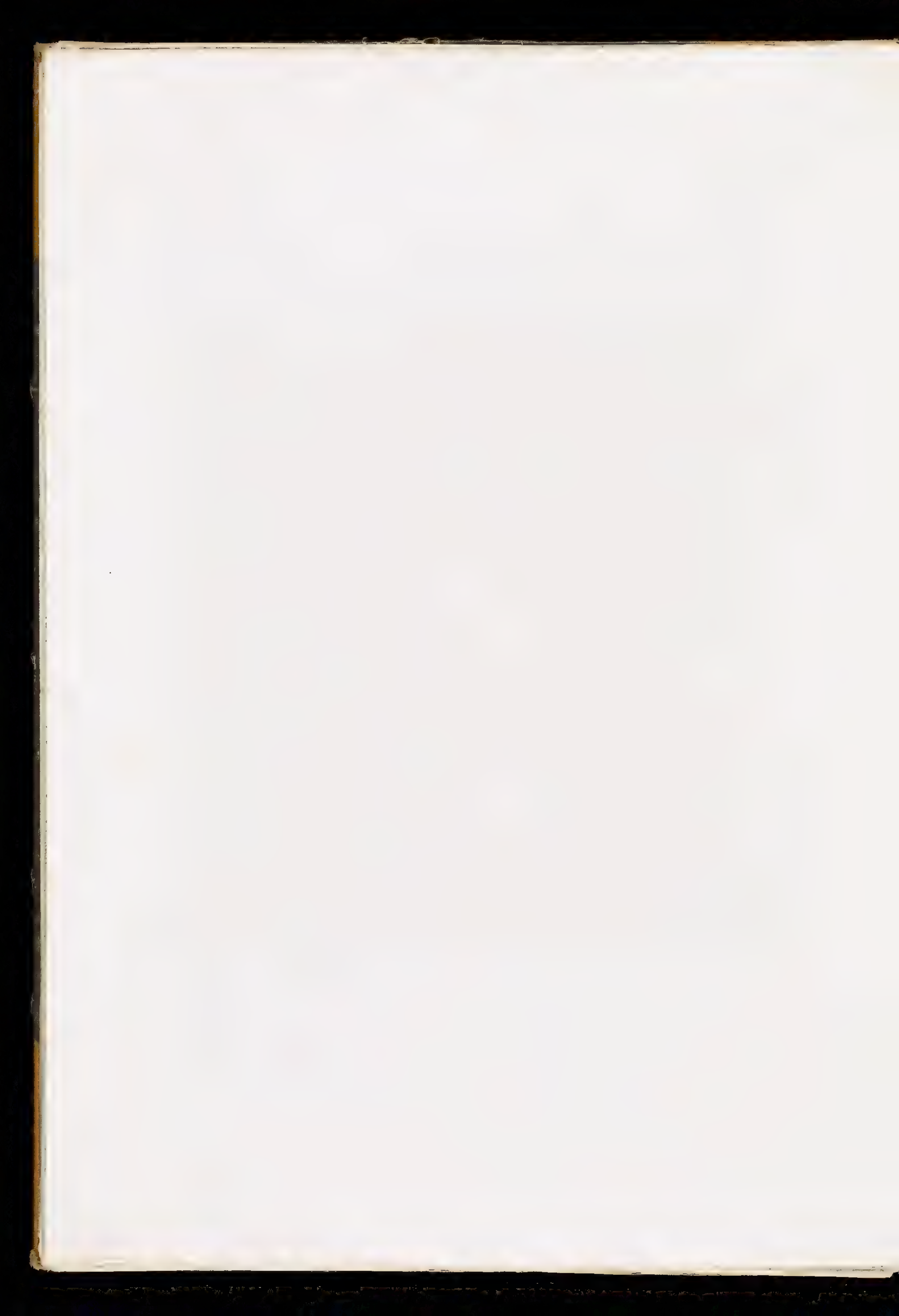
(ÉCOLE FRANÇAISE. XVIe SIÈCLE)



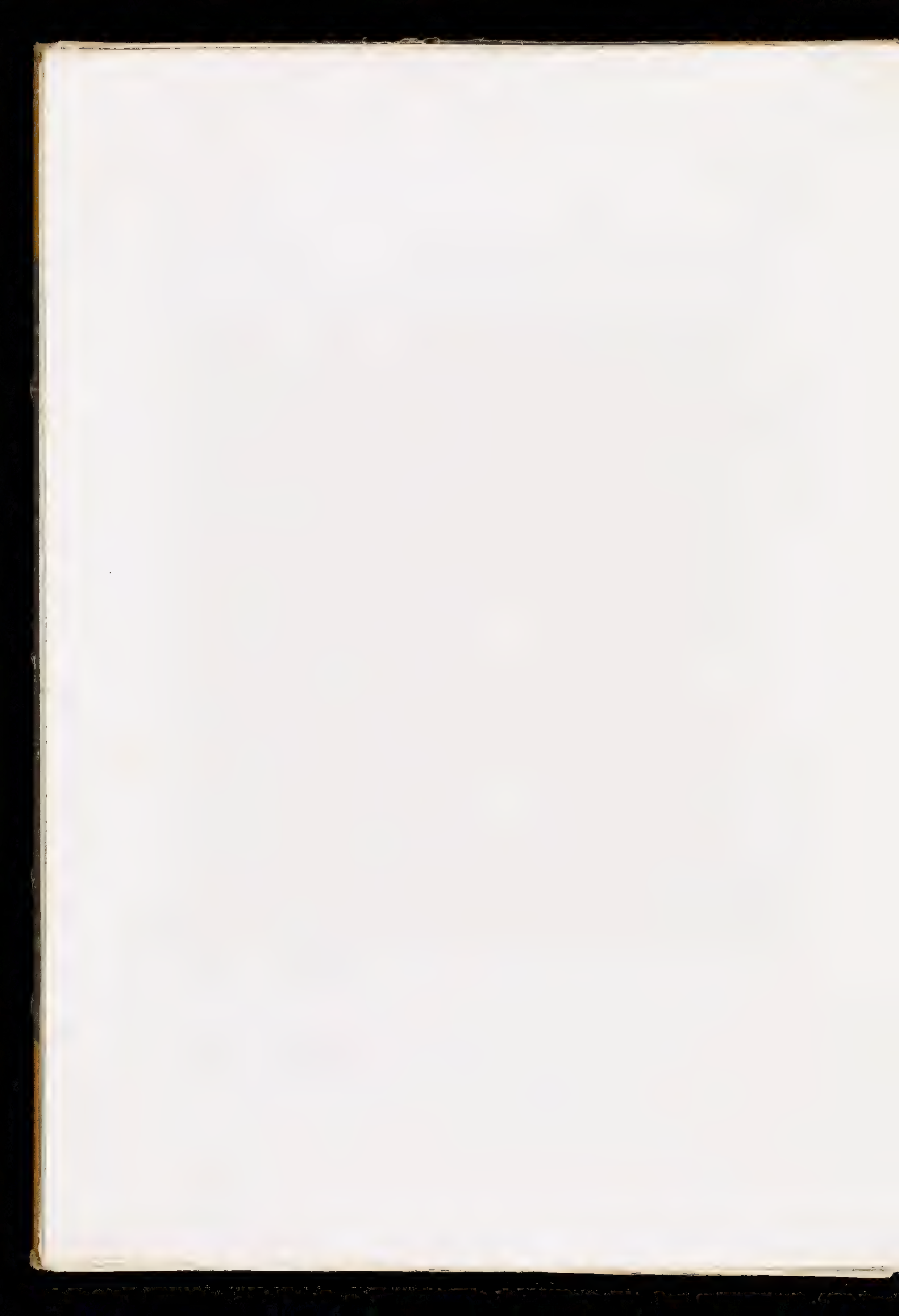


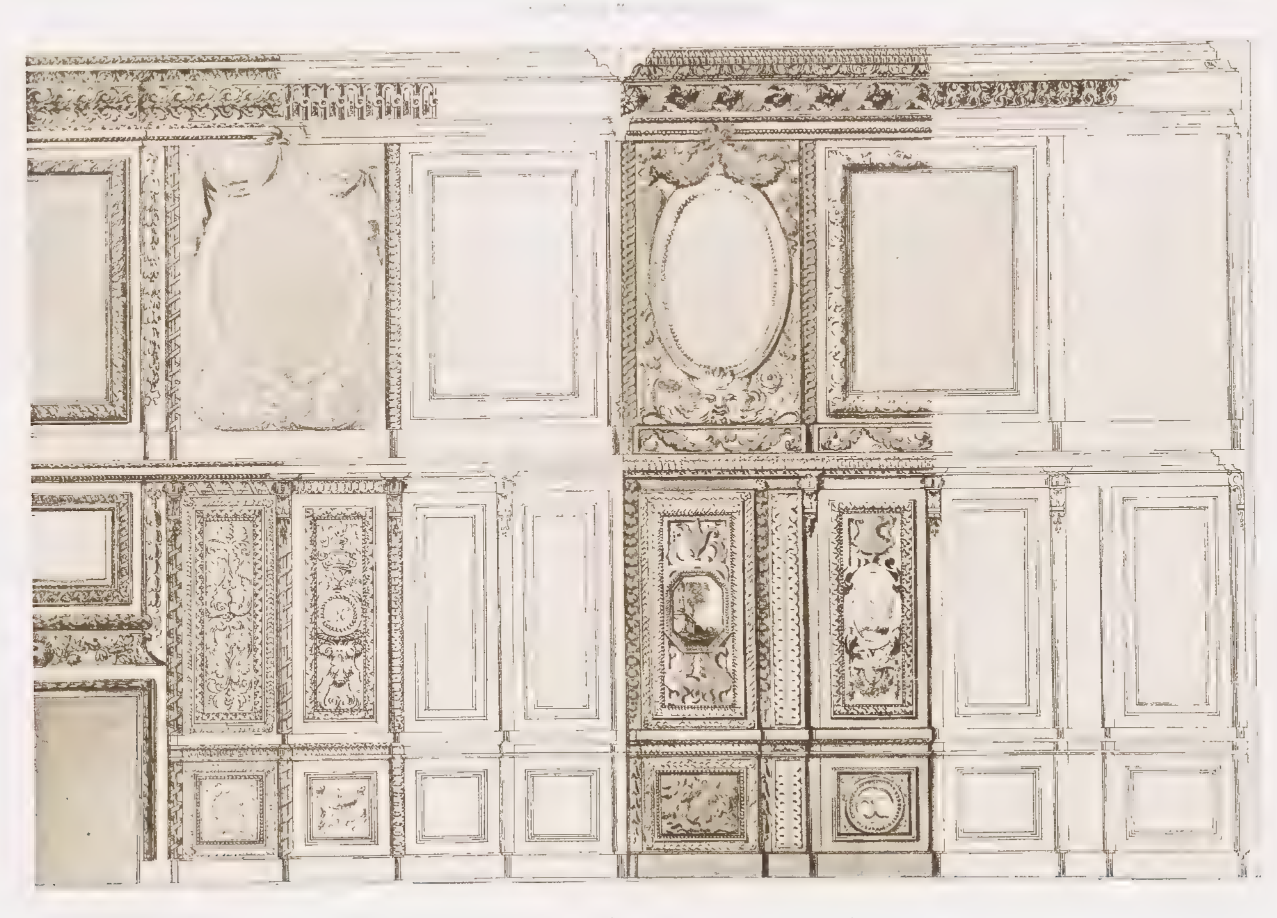



21
22
23
24

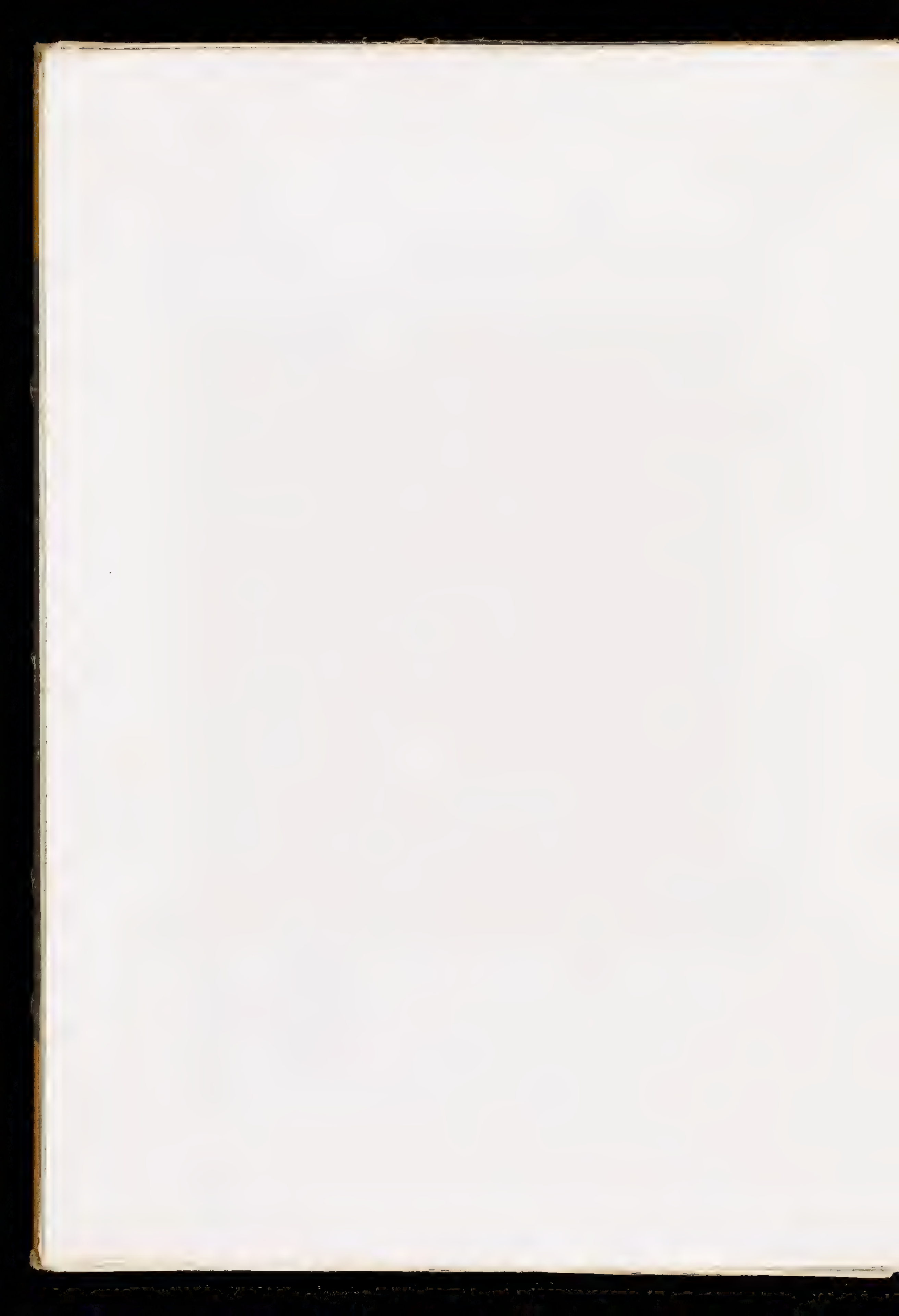




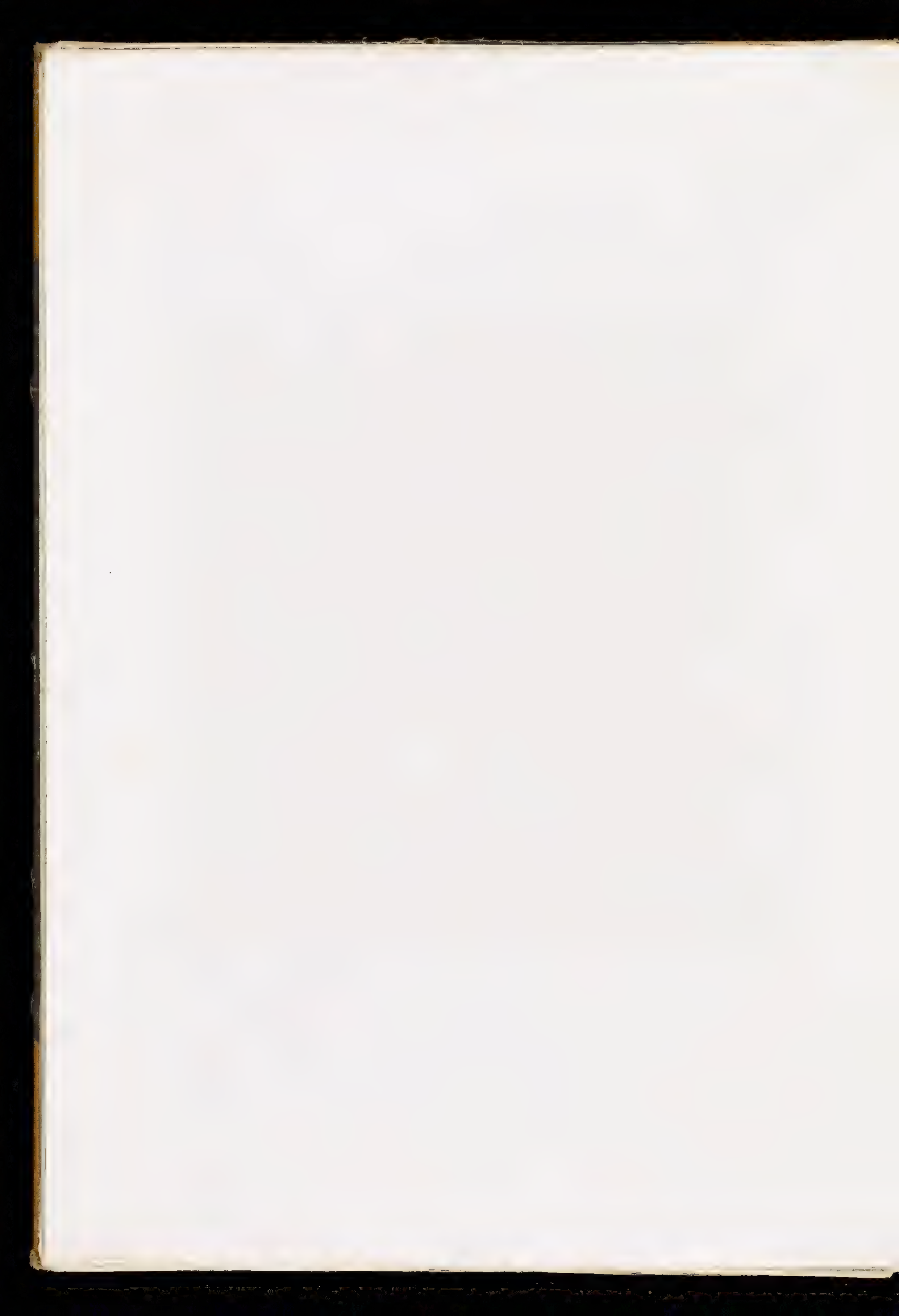




ECOLE FRANÇAISE (COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE)

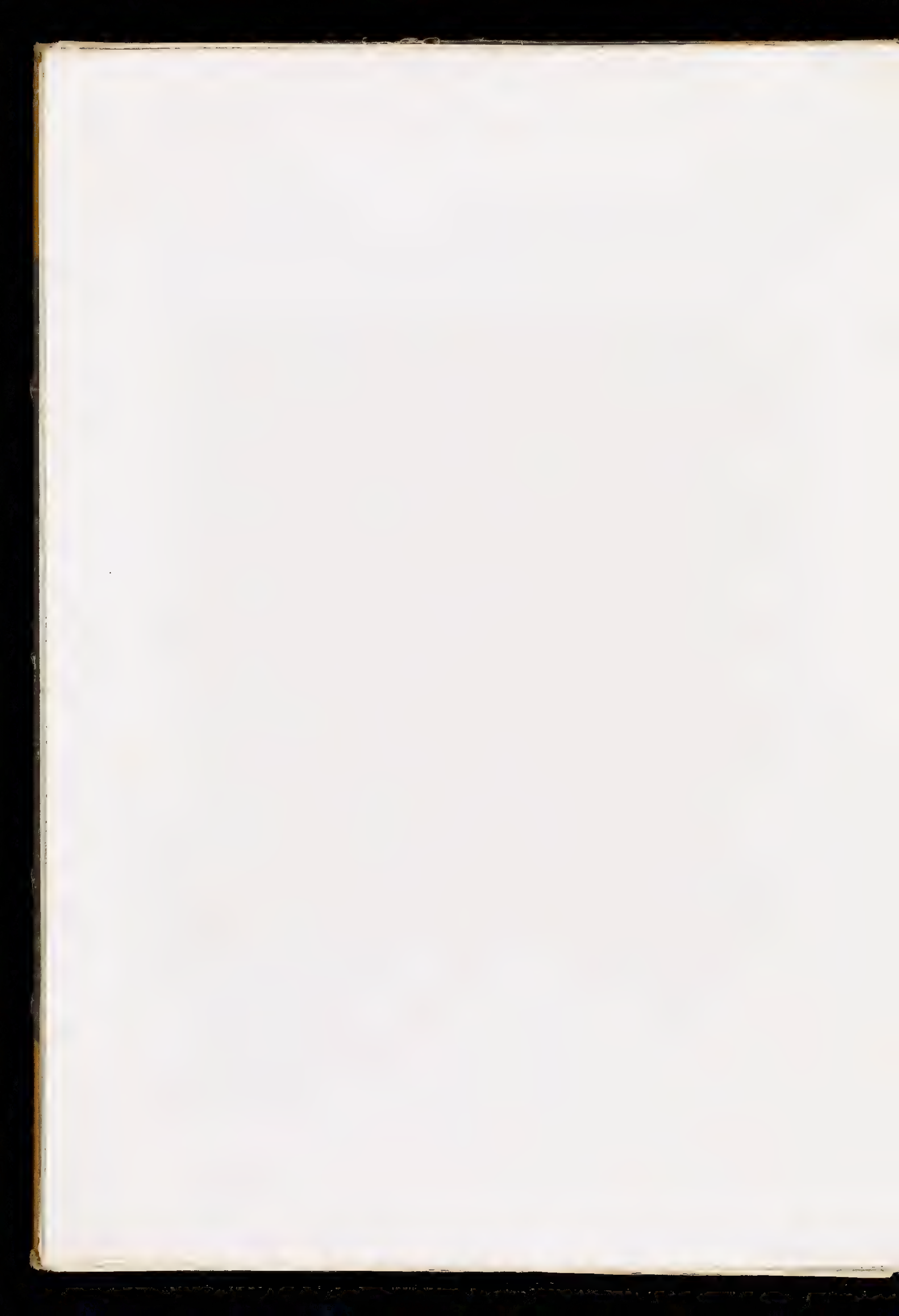


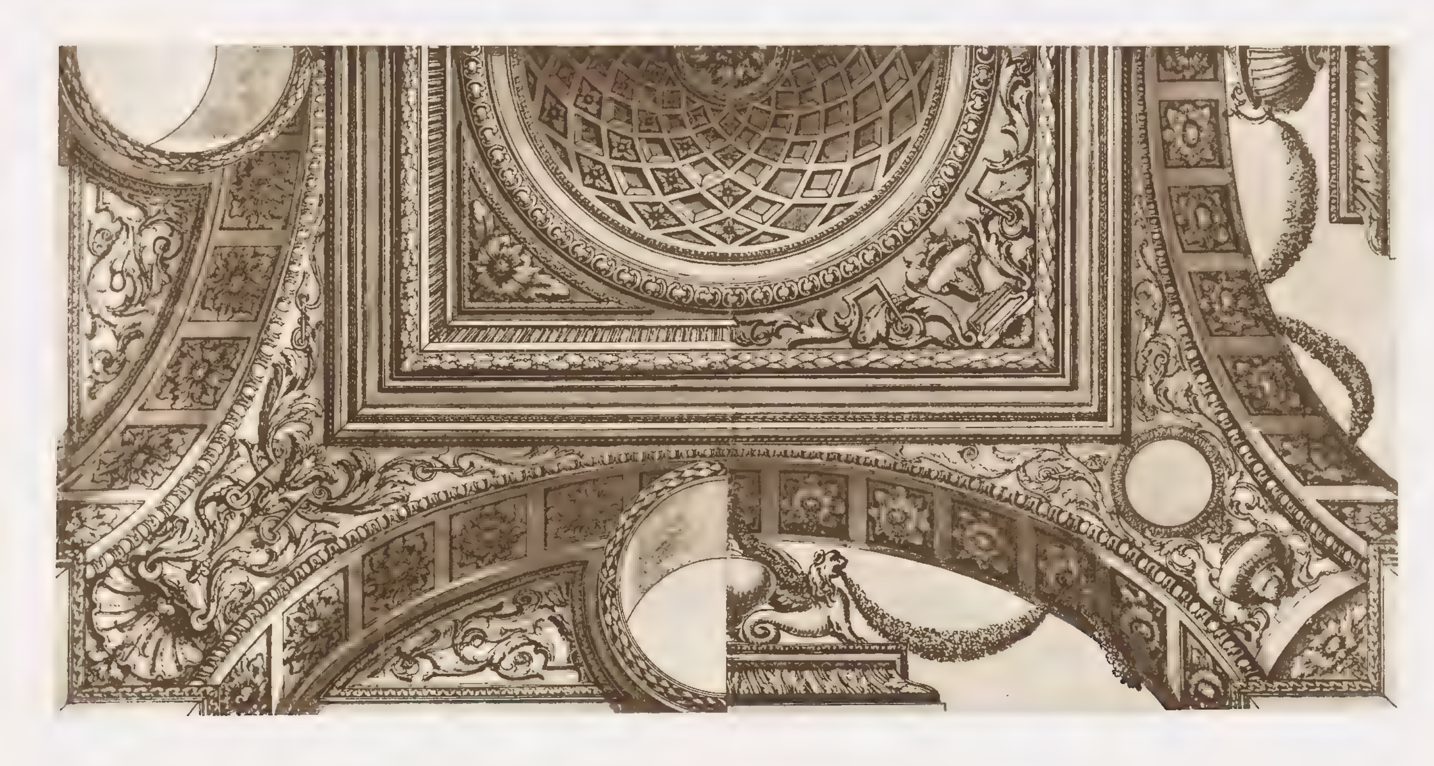
ECOLE FRANÇAISE (COMMENCEMENT DU XVIIE SIECLE



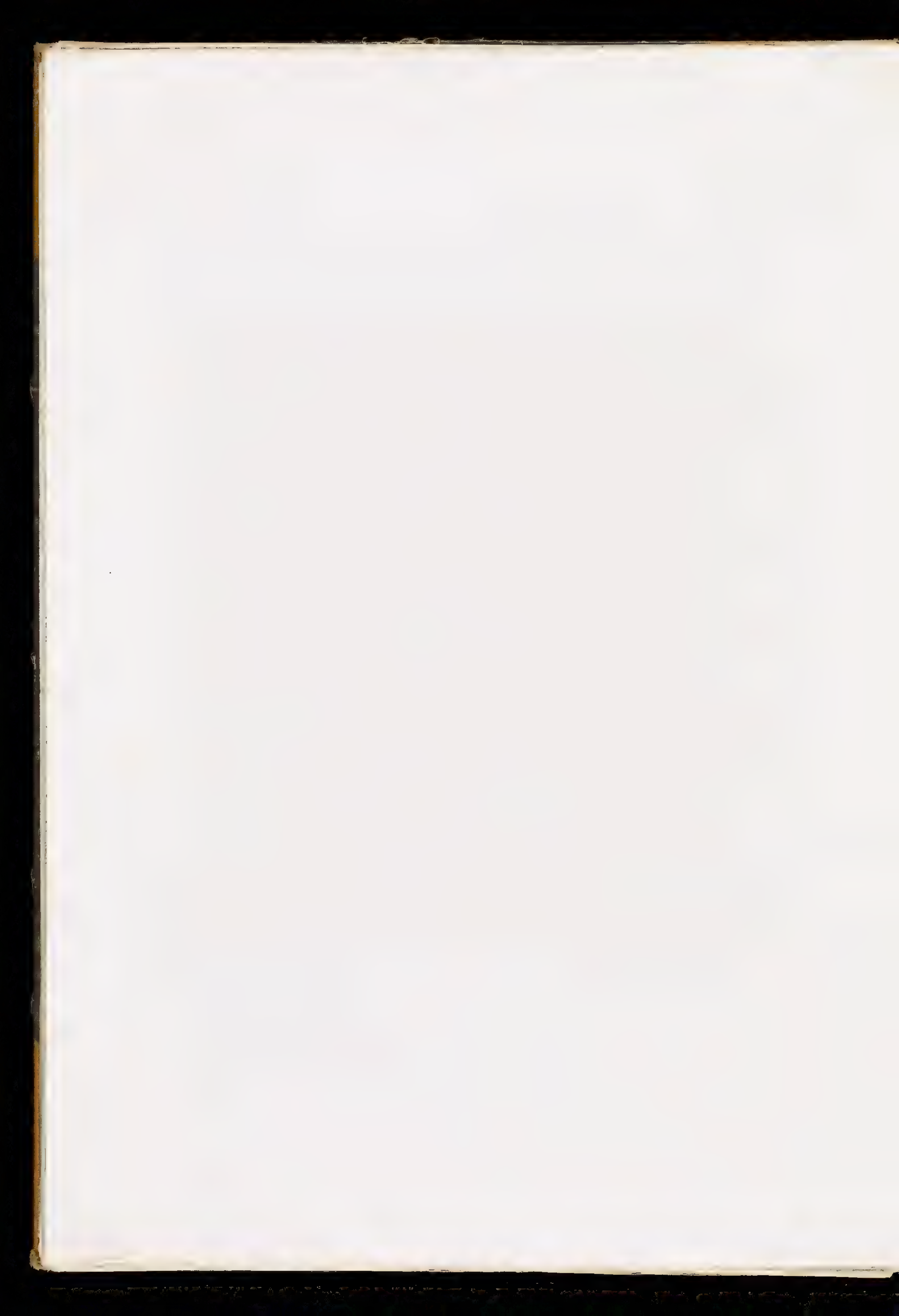


ECOLE FRANÇAISE (COMMENCEMENT DU XVIIe SIECLE)

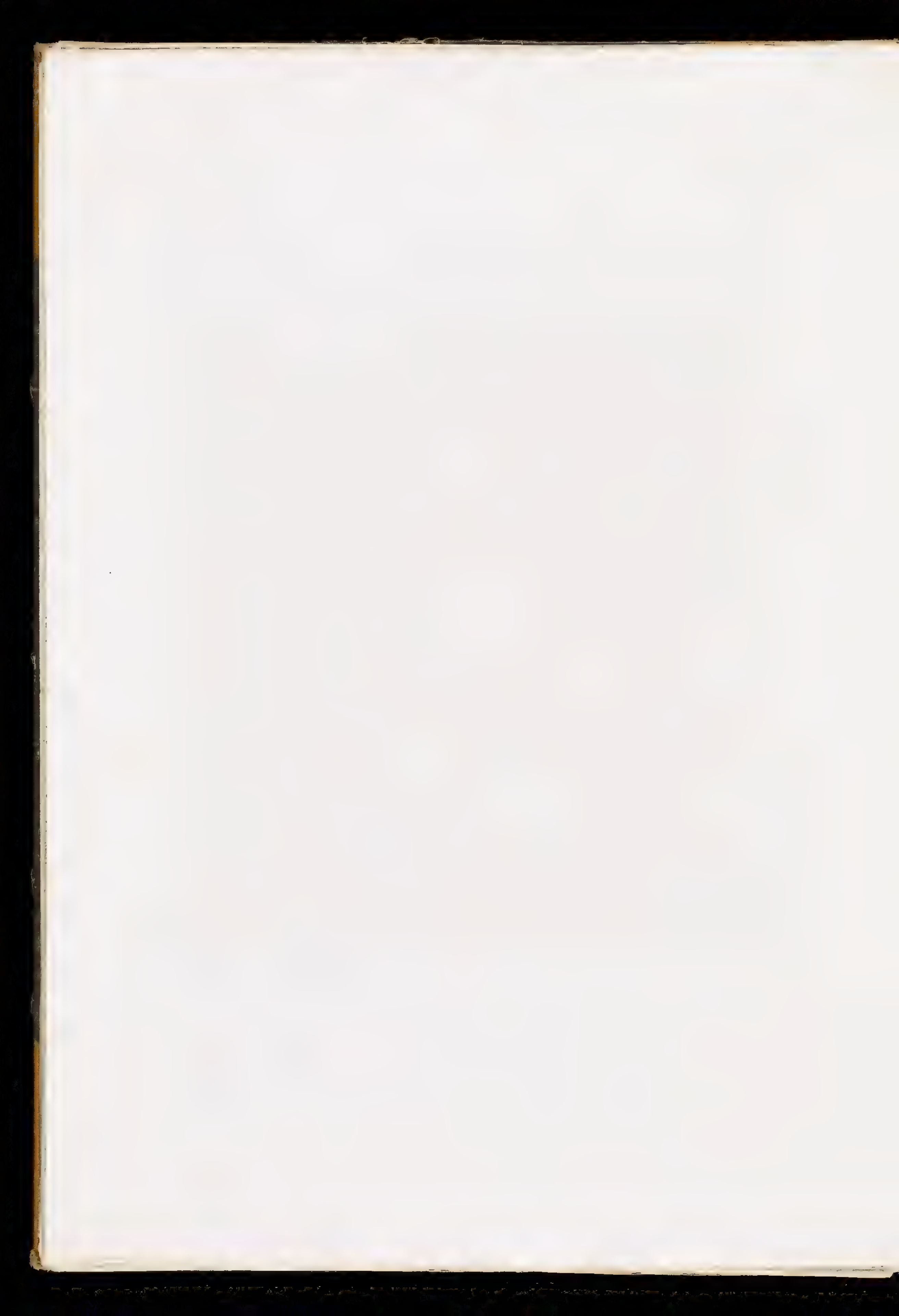




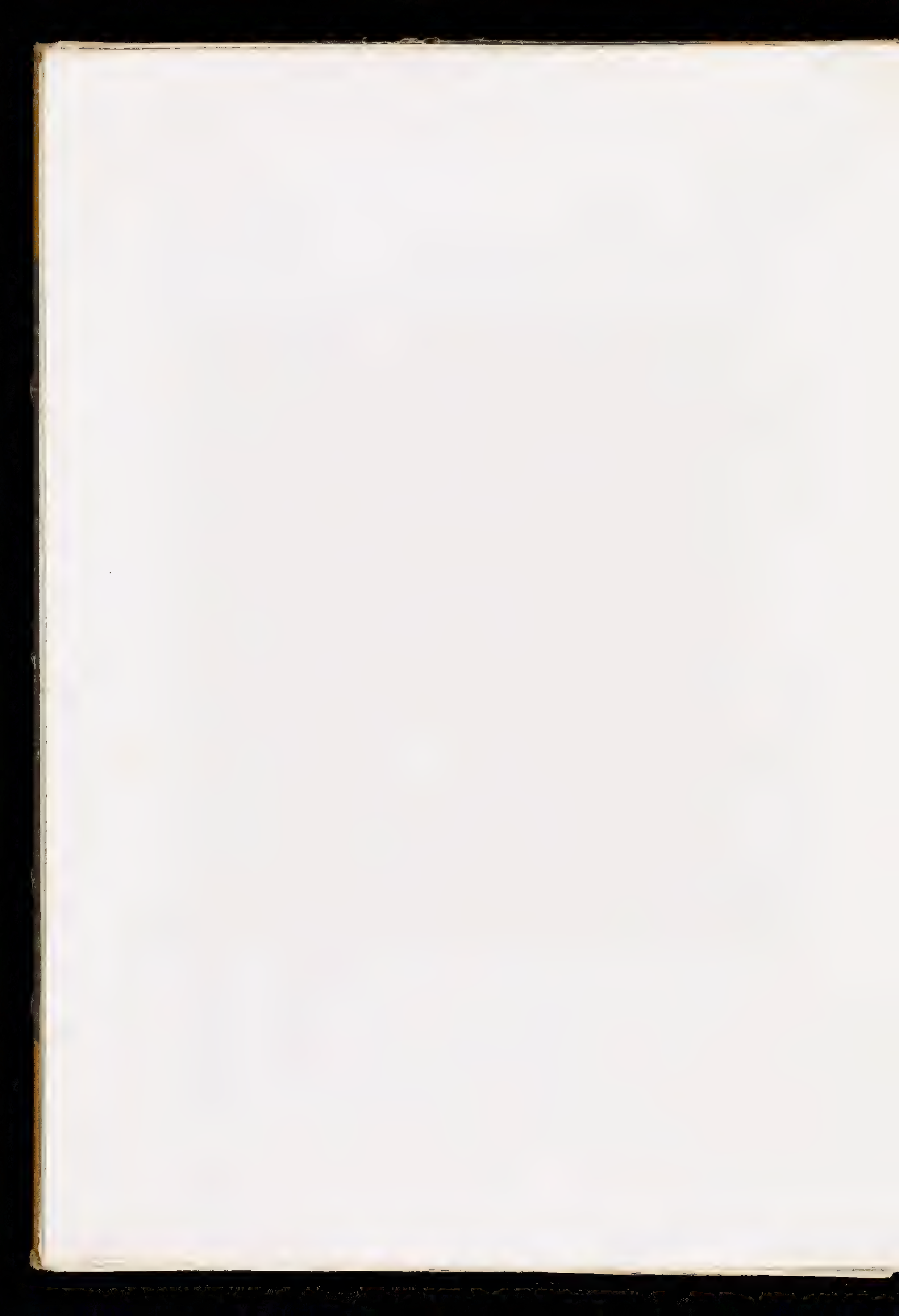
ÉCOLE FRANÇAISE (COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE)

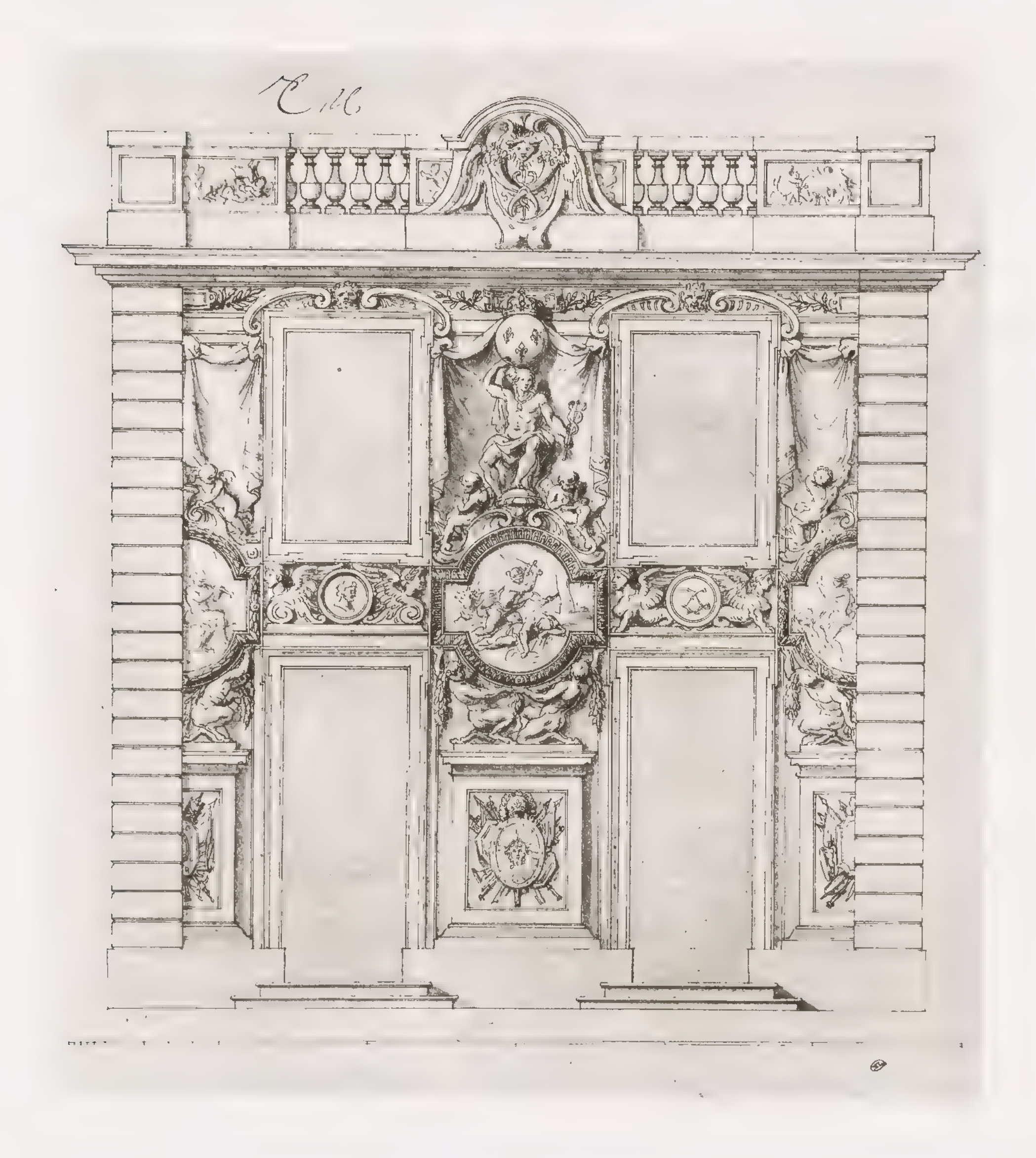






FRANÇAISE
1618 1684

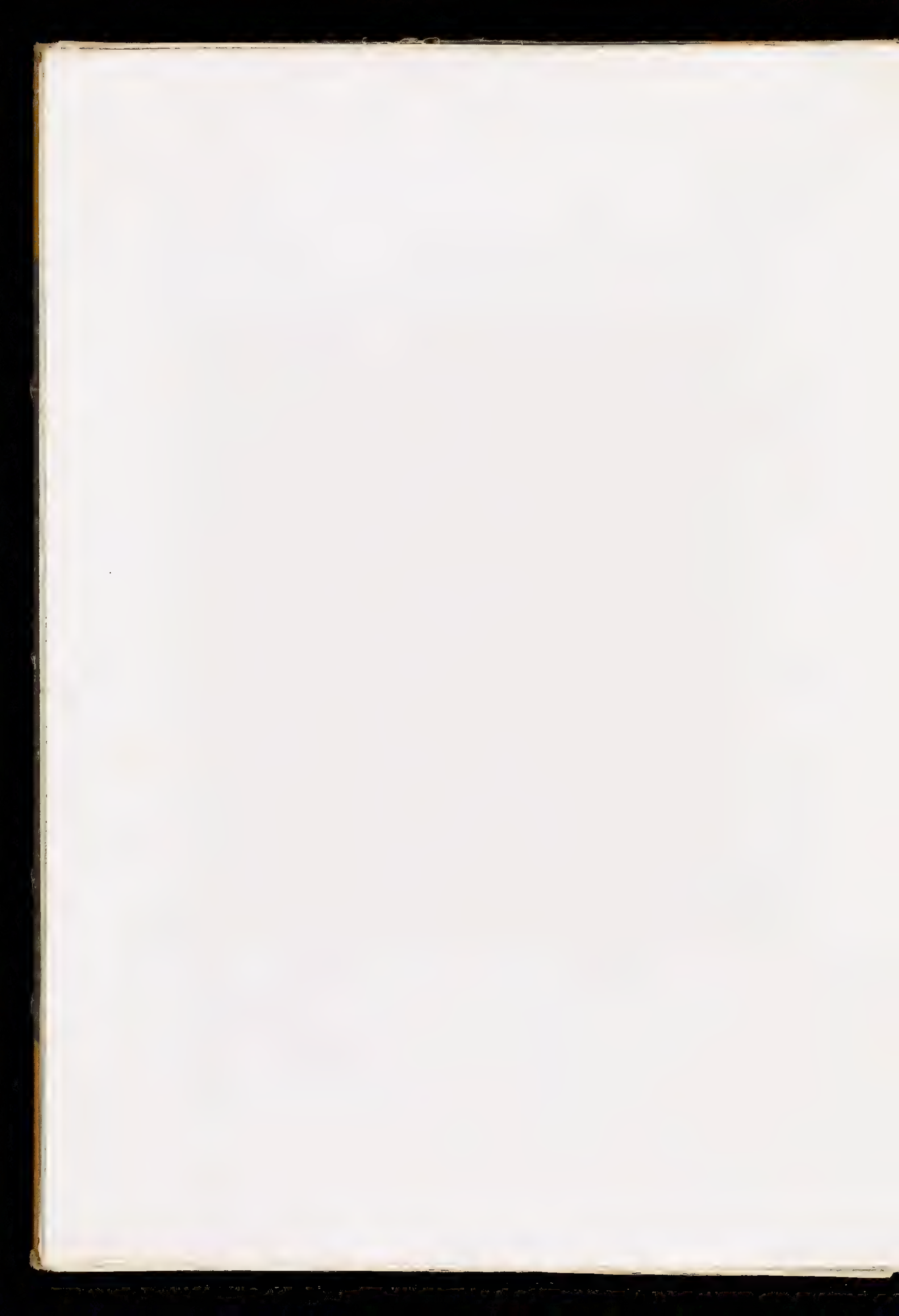




ÉCOLE FRANÇAISE

CHARLES LEBRUN (1619-1690). — FAÇADE DE L'UN DES PAVILLONS DE MARLY

(DIT LE PAVILLON DE MERCURE).

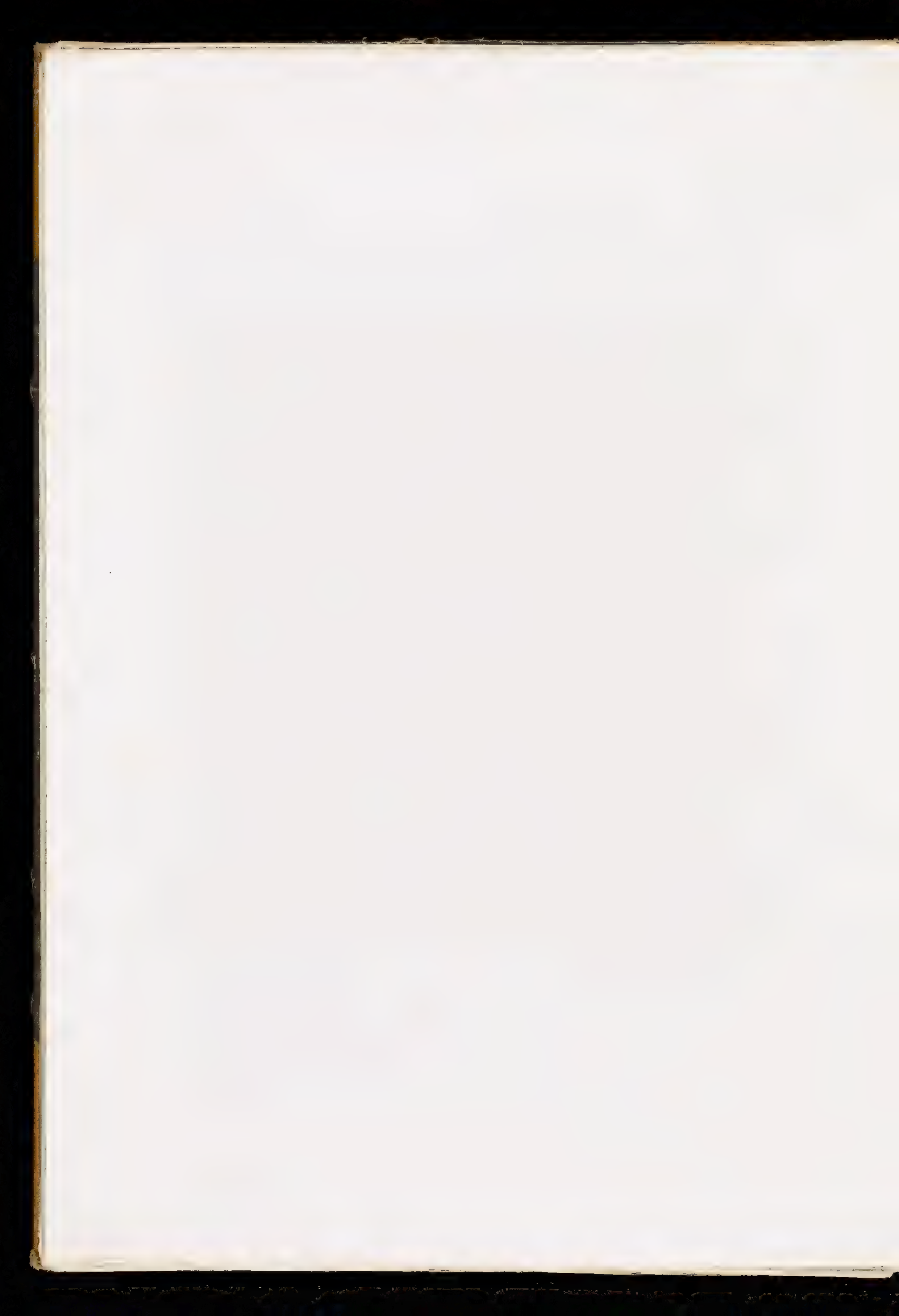


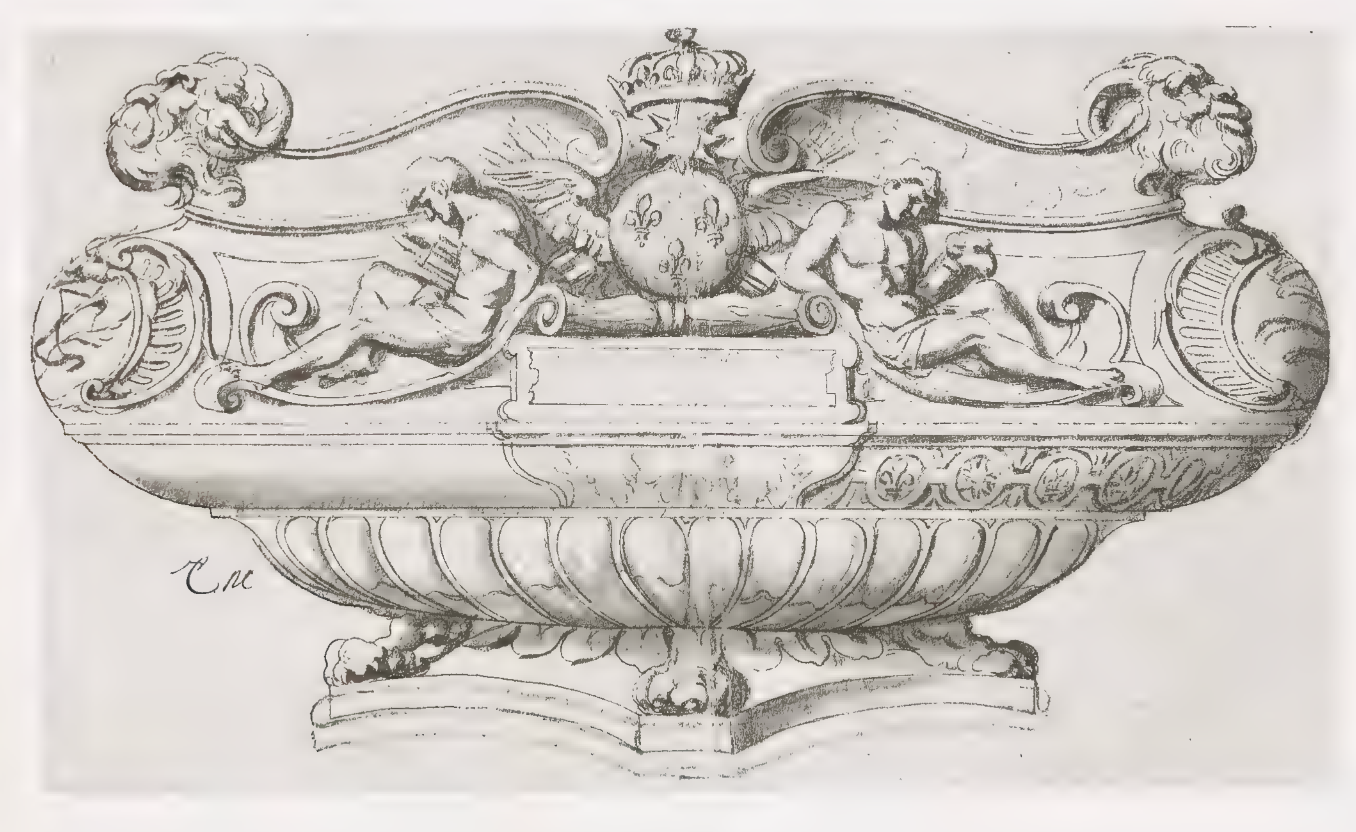




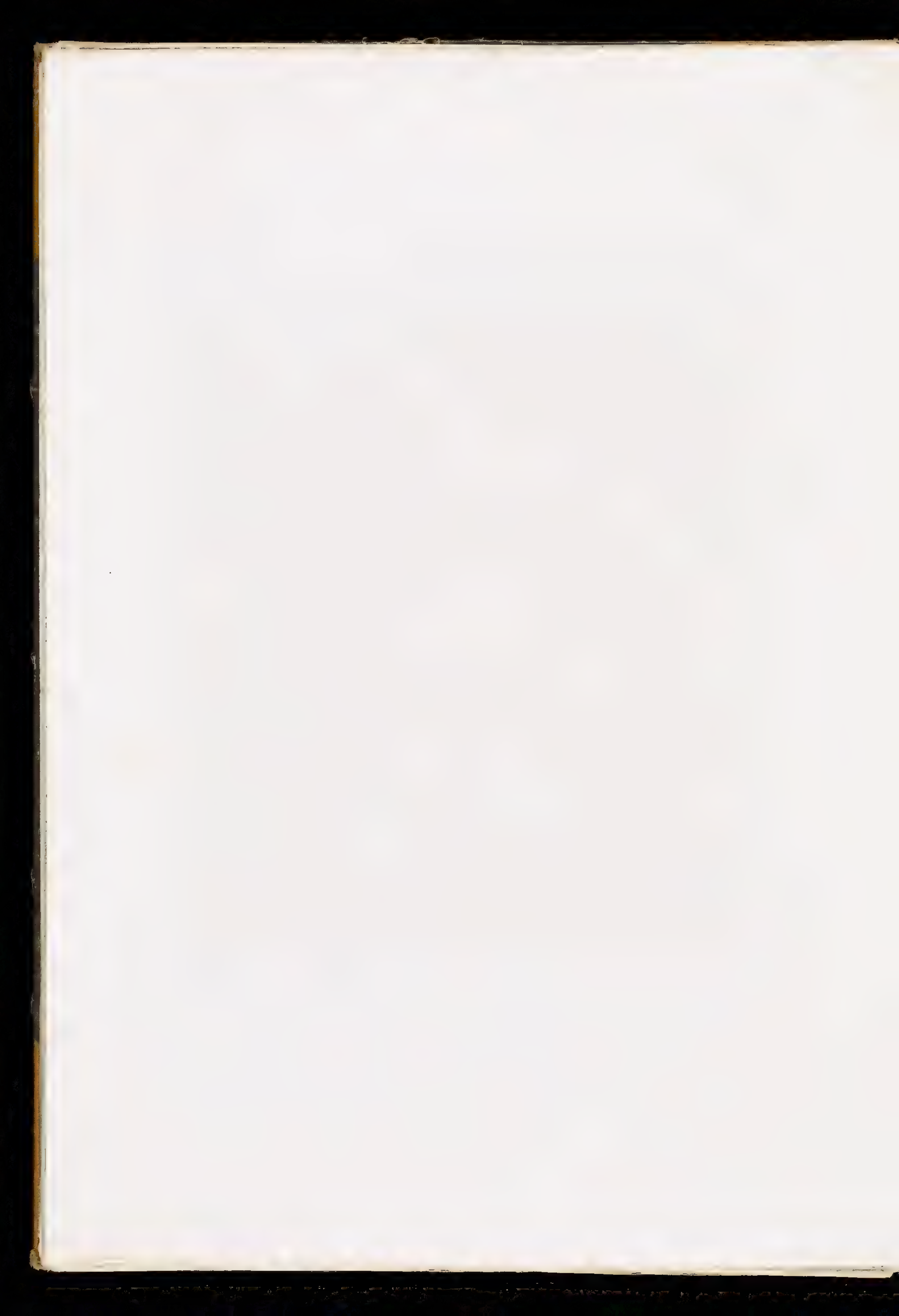
ÉCOLE FRANÇAISE

CHARLES LEBRUN (1619-1690) MODÈLES DE FLAMBEAUX





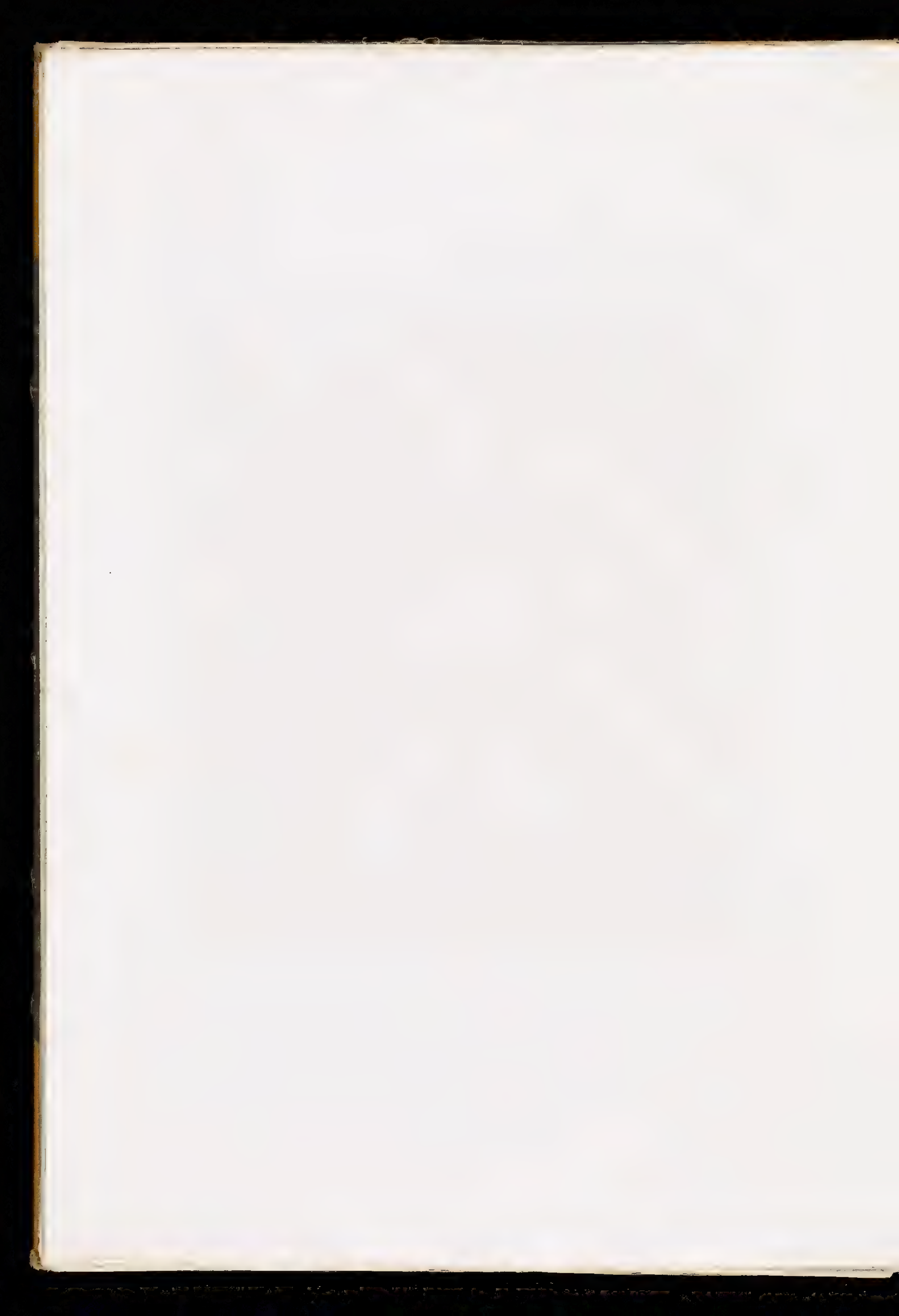
ECOLE FRANÇAISE
CHARLES LEBRUN (1619-1690) MODÈLE DE VASE





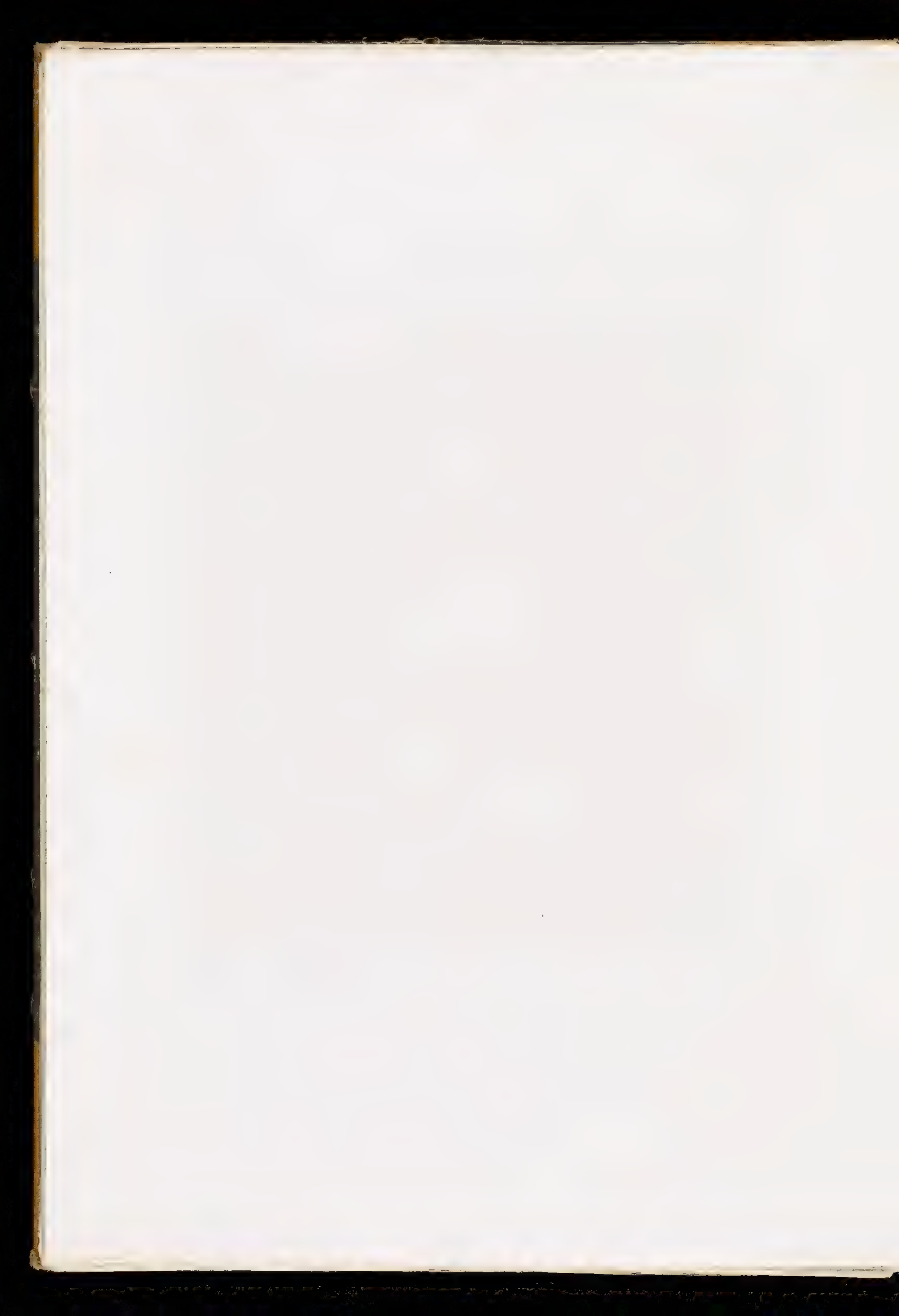








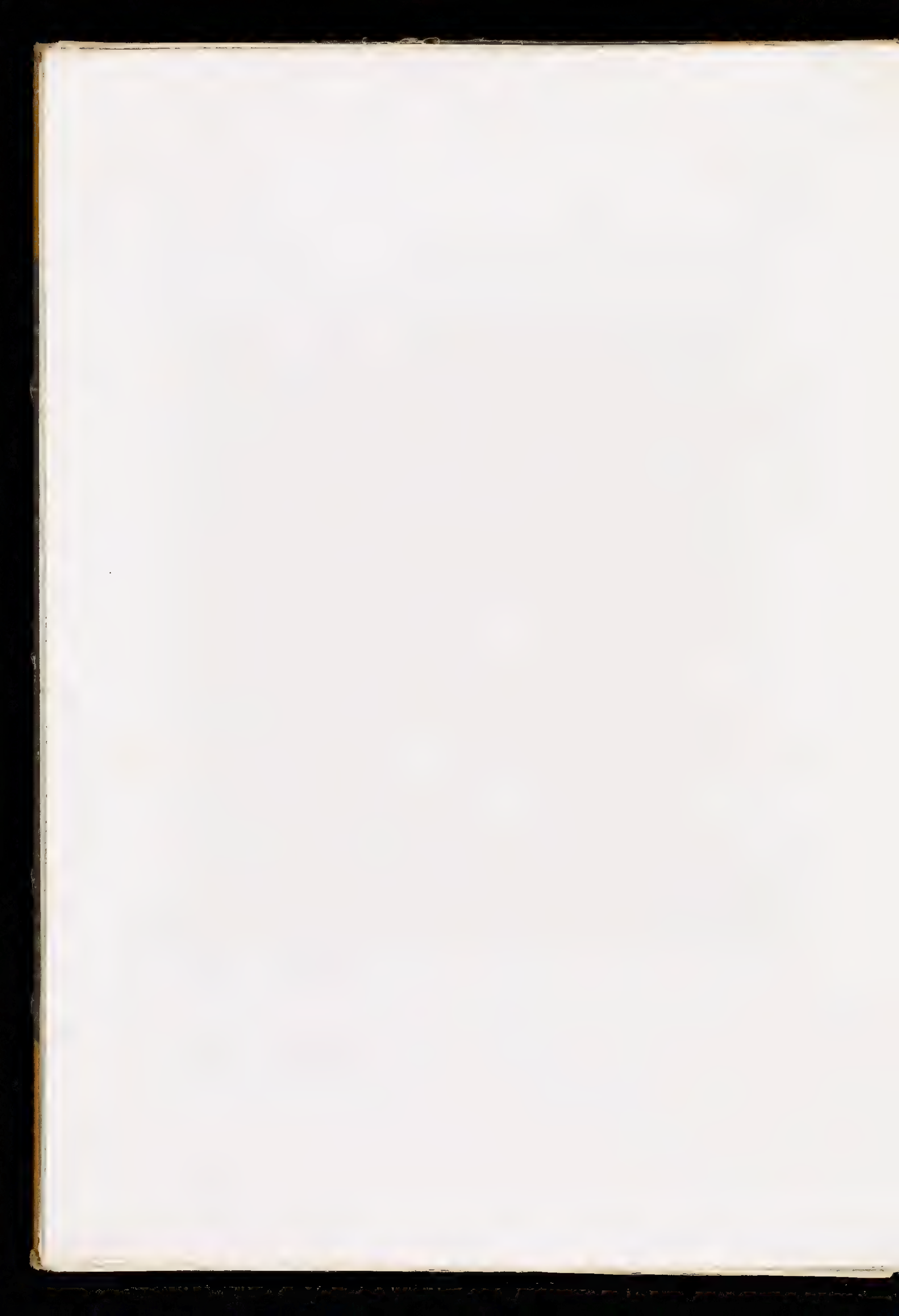
OLE FRANÇAISE (FIN DU XVII







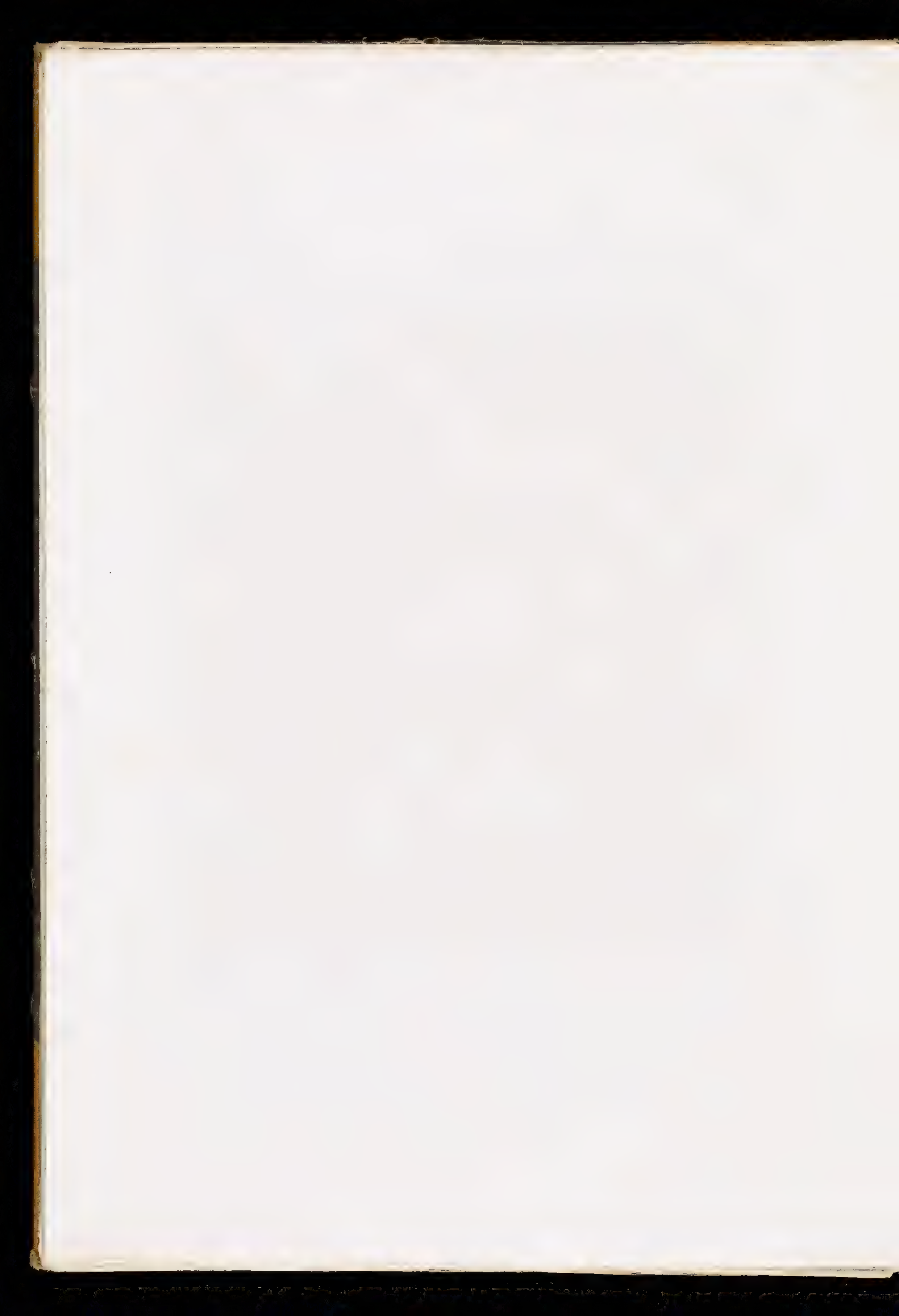
BERNARD PICART (1663 17

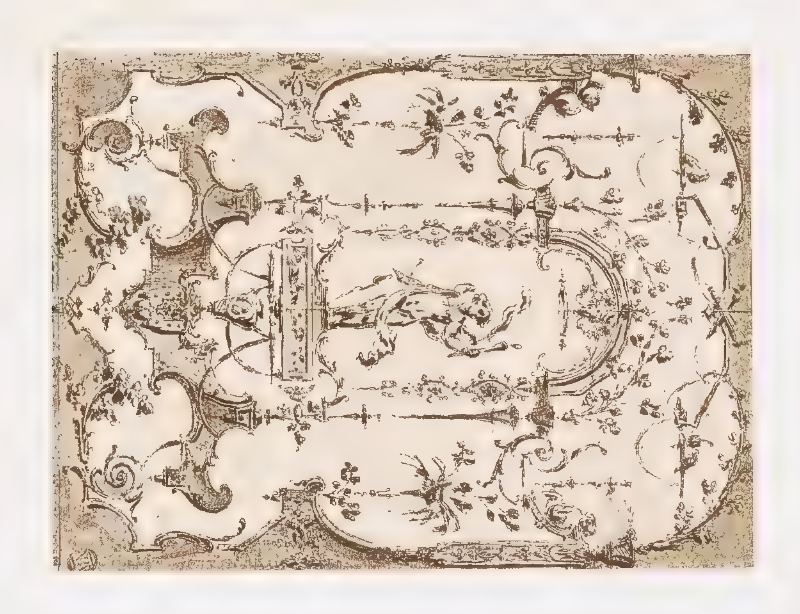


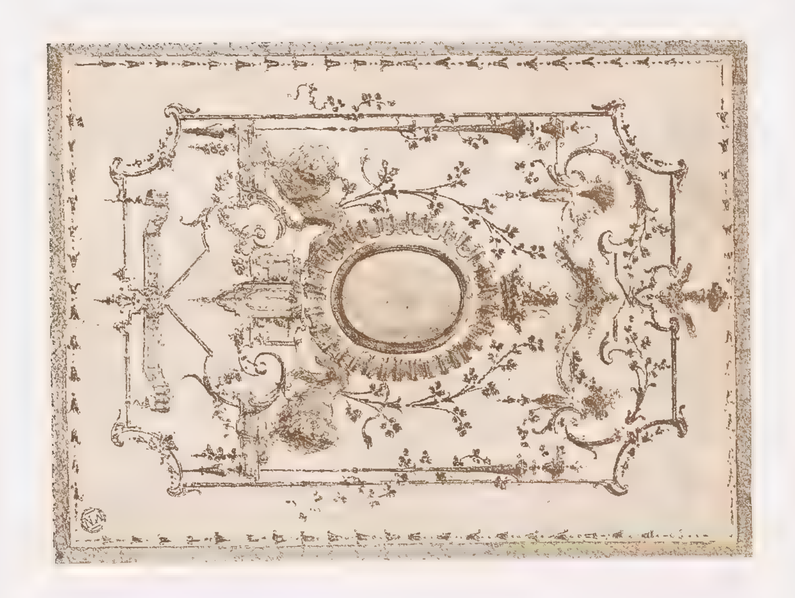


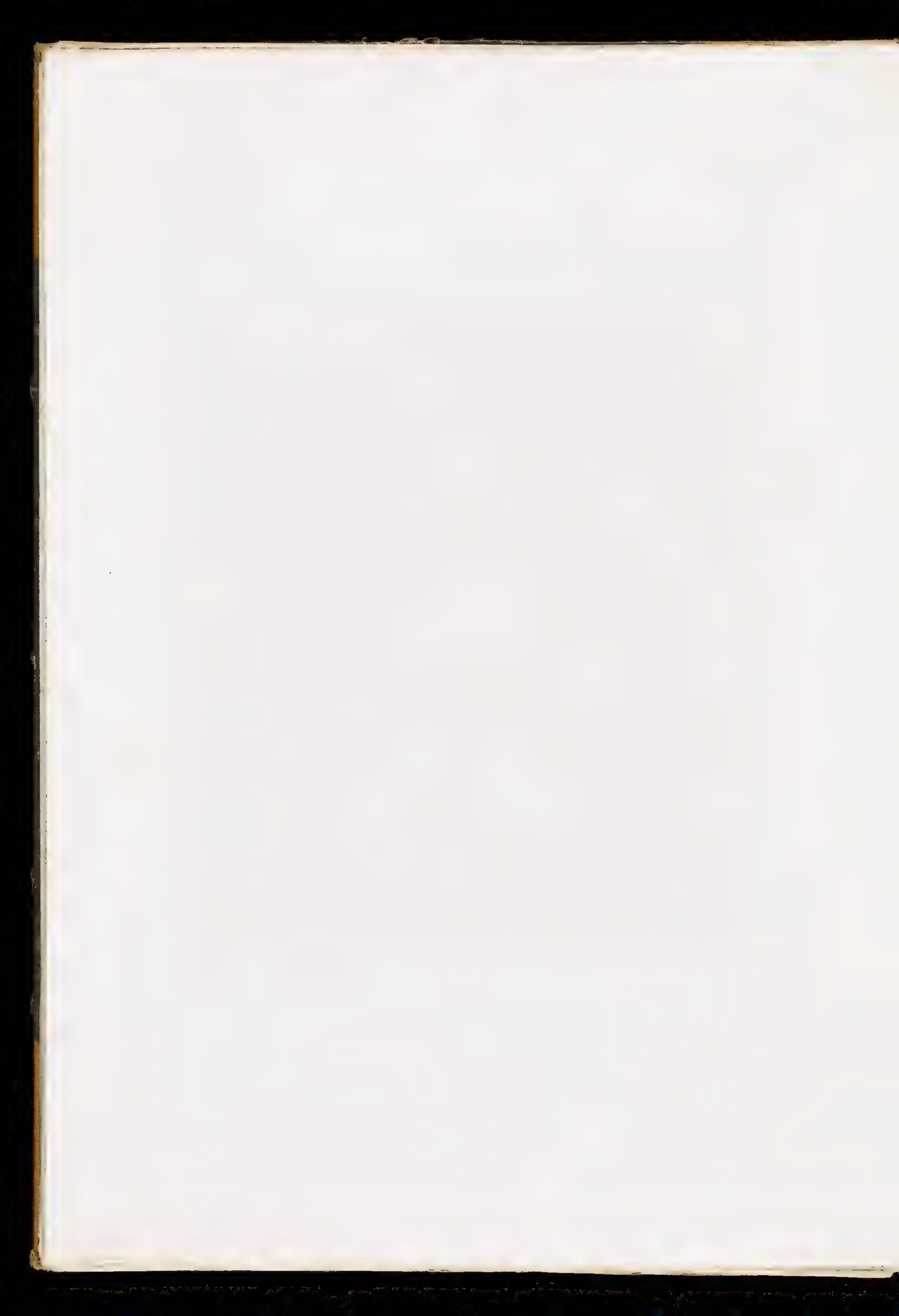
ÉCOLE FRANÇAISE

BERNARD PICART (1633 1733) GRAND CARROSSE DE CÉRÉMONIE















ECOLE FRANÇAISE

CLAUDE GILLOT (1673-1722) _ DÉCORATION D UN PANNEAU

Heliog. Dujardin

A Quantin Imp. Edit.



